



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE FILOSOFÍA, LETRAS Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA DE CINE & AUDIOVISUALES

TRABAJO PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN CINE Y AUDIOVISUALES

Título:

A Doble Cuadro: Montaje en Dos Situaciones

Estudiante:

Sebastián Marcelo Sánchez Ordóñez

Director de Tesis:

Mgs. Carlos Camilo Luzuriaga Arias

Cuenca, Ecuador

Abril de 2015

RESUMEN

La pantalla dividida es un recurso visual cuyo atractivo principal es exhibir dos o más espacios de vídeo mientras se reproducen al mismo tiempo. Éstos espacios están organizados dentro de la pantalla original de la película, videoclip o cualquier tipo de producción audiovisual, es decir, comparten un análogo espacio cinematográfico. Esta organización está completamente asociada a un anterior proceso de postproducción o montaje, siguiendo un respectivo y preciso concepto narrativo.

Desde su introducción la pantalla dividida fue empleada para asociar visualmente a los interlocutores de una llamada telefónica, esta se convertiría en su aplicación más frecuente, sin embargo a lo largo de los años se han generado otras utilidades del recurso, el cual con su particular propiedad narrativa y estética gráfica ha renovado el *lenguaje cinematográfico*.

STEREO es un cortometraje escrito y dirigido por Leonardo Espinoza y Sebastián Sánchez, cuyo principal atractivo visual se establece con la íntegra aplicación del recurso de la pantalla dividida, esta se complementa con el fundamento de la historia, una alegoría que corresponde a las *coincidencias*. Los protagonistas desconocen su contigüidad física, pero el espectador es testigo exclusivo de su latente correlación emocional.

PALABRAS CLAVE: Stereo; cortometraje; pantalla dividida; montaje; postproducción.

ABSTRACT

The *Split Screen* is a visual resource, its main attraction is to exhibit two or more spaces of video while they are simultaneously playing. These spaces are organized within the original movie screen, video or any audiovisual production, ie, they share a similar cinematic space. This organization is fully associated to an earlier postproduction or editing process.

Since its introduction, the split-screen was used to visually associate people in a phone call, this would become its most frequent application, however, over the years, other uses of the resource have been generated, which with its particular narrative and graphic aesthetic property has renewed the cinematic language.

STEREO is a short film written and directed by Leonardo Espinoza and Sebastián Sánchez, its main visual attraction is established with the full implementation of the split-screen technique, this is complemented with the basis of the story, an allegory that corresponds to the *matches*. The protagonists are unaware of their physical contiguity, but the viewer is the unique witness of their latent emotional correlation.

KEYWORDS: Stereo; shortfilm; split screen; editing.



INDICE

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR	7
CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL	8
ANTECEDENTES	9
JUSTIFICACIÓN	10
DELIMITACIÓN DEL OBJETO	11
OBJETIVO	12
Objetivo General.-	12
Objetivos Específicos.-	12
METODOLOGÍA	13
CAPÍTULO I: HISTORIA DEL MONTAJE	15
1.1. SERGEI EISENSTEIN: HACÍA UNA TEORÍA DEL MONTAJE	20
1.1.1. Montaje Métrico	22
1.1.2. Montaje Rítmico	22
1.1.3. Montaje Tonal	23
1.1.4. Montaje Armónico	24
1.1.5. Montaje Intelectual	24
1.2. DOMINIQUE VILLAIN: EL MONTAJE	25
1.2.1. Reglas, Consejos y Trucos	26
1.2.1.1. La Continuidad	27
1.2.1.2. El Ritmo	28
1.3. HISTORIA DE LA PANTALLA DIVIDIDA	29



CAPÍTULO II: PANTALLA DIVIDIDA: ANTECEDENTES, POSIBILIDADES Y HORIZONTES	35
2.1. EL MONTAJE DE PELÍCULAS EN PANTALLA DIVIDIDA	35
2.2. LAS PRIMERAS PELÍCULAS EN PANTALLA DIVIDIDA	37
2.2.1. Napoléon	37
2.2.2. Pillow Talk.....	40
2.2.3. Chelsea Girls	42
2.3. THE THOMAS CROWN AFFAIR, REQUIEM FOR A DREAM, TIMECODE Y OTRAS PELÍCULAS REPRESENTATIVAS	43
2.3.1. The Thomas Crown Affair	43
2.3.2. Requiem for a Dream	47
2.3.3. Timecode	51
2.3.4. Grand Prix.....	53
2.3.5. Woodstock	58
2.3.6. Sisters	62
2.3.7. Conversations with Other Women	65
2.4. LA PANTALLA DIVIDIDA DE HOY EN DÍA	67
2.4.1. OSS 117: Rio ne répond plus y The Green Hornet	67
CAPÍTULO III: DESCUBRIENDO UN ESTILO DE MONTAJE	71
3.1.1. Teorías del Montaje	72
3.1.2. Continuidad & Ritmo	73
3.1.3. Imagen	73
3.2. APLICANDO UN ESTILO PARTICULAR.....	74
3.2.1. Escena 1	75
3.2.2. Escena 2	76



3.2.3. Escena 3.....	77
3.2.4. Escena 4.....	79
3.2.5. Escena 5.....	80
3.2.6. Escena 6.....	81
3.2.7. Escena 7.....	83
3.2.8. Escena 8.....	85
3.2.9. Escena 9.....	86
3.2.10. Escena 10.....	88
CONCLUSIONES	90
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	92
REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS.	95
ANEXOS	98



CLÁUSULA DE DERECHOS DE AUTOR

Sebastián Marcelo Sánchez Ordóñez, autor/a de la tesis “A Doble Cuadro: Montaje en Dos Situaciones”, reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciado en Cine y Audiovisuales. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor/a.

Cuenca, 10 de abril de 2015.

SEBASTIÁN SÁNCHEZ O.

Sebastián Marcelo Sánchez Ordóñez

C.I: 0104539440



CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Sebastián Marcelo Sánchez Ordóñez, autor/a de la tesis “A Doble Cuadro: Montaje en Dos Situaciones”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 10 de abril de 2015.

SEBASTIÁN SÁNCHEZ O.

Sebastián Marcelo Sánchez Ordóñez

C.I: 0104539440

ANTECEDENTES

STEREO es un proyecto de cortometraje concebido originalmente por Sebastián Sánchez. La idea se originó en base a la distribución sonora que conlleva cualquier sistema de sonido estéreo, es decir izquierda y derecha, por lo que el cortometraje se presenta usando una característica cinematográfica bastante usada y popular en la década de los '60, la pantalla dividida. Una particularidad visual usada en películas trascendentales como *Grand Prix* (1966), *The Boston Strangler* (El Estrangulador de Boston, 1968), *The Thomas Crown Affair* (El Caso Thomas Crown, 1968), *Woodstock* (1970), *Carrie* (1976), *More American Graffiti* (Más Graffiti Americano, 1979), etc.

JUSTIFICACIÓN

La razón primordial que conlleva la realización de *STEREO*, se relaciona directamente con la experiencia de ejecutar un cortometraje que detenta un laborioso desarrollo técnico y artístico. Otra de las razones se debe exclusivamente a que dentro del país nunca se ha realizado un cortometraje de este tipo, sería el primero y funcionaría como un ejercicio de prueba & error, es decir, plantearía principios de realización que servirían de guía para venideras producciones semejantes.

Asimismo aspiro que el cortometraje se establezca como un objeto de referencia y/o influencia para futuros realizadores cinematográficos dentro y fuera de la ciudad.

DELIMITACIÓN DEL OBJETO

¿Cómo debería ser el proceso de montaje de una película o cortometraje, cuyo concepto visual se define por el uso de la pantalla dividida?

Mi proyecto de tesis propone investigar si han existido y/o existen técnicas o reglas relacionadas con los diferentes aspectos visuales, actorales o dramáticos que deberían seguirse durante el proceso de montaje de una película y/o cortometraje cuya apariencia visual radique en el uso de la pantalla dividida, tomando en cuenta la importancia de una escena a la vez, para evitar de esta forma la distracción y/o confusión del espectador.

OBJETIVO

Objetivo General.-

Indagar sobre la existencia de preceptos o leyes que deben aplicarse al momento del proceso de postproducción para una película o cortometraje que utiliza la característica de la pantalla dividida.

Objetivos Específicos.-

- Indagar sobre la historia e inicios del montaje cinematográfico.
- Investigar sobre los procesos de postproducción utilizados en las películas que sirven de referencia para el cortometraje *STEREO*.
- Seleccionar o concebir un determinado estilo de montaje para el cortometraje *STEREO*.

METODOLOGÍA

El tema principal del primer capítulo es la historia del montaje cinematográfico, es decir, sus comienzos, principales precursores y tipos de montaje, por lo que la investigación se realizará de manera cualitativa. La búsqueda de información estará principalmente ligada a la consulta de material bibliográfico de dos autores cuyas teorías son de gran importancia, Sergei Eisenstein y Dominique Villain, pero sin dejar de lado a otros autores cuyos puntos de vista también son de considerable significación.

En el segundo apartado el asunto a ser examinado se refiere de forma directa con el estilo de montaje cinematográfico que estoy investigando, la pantalla dividida. Al igual que en el capítulo anterior, la investigación bibliográfica atesora el mayor grado de importancia, pero de igual manera lo hace la videografía seleccionada. Películas como *Grand Prix* (1966), *The Thomas Crown Affair* (El Caso Thomas Crown, 1968) y *Timecode* (Timecode, 2000), funcionaron como obras cinematográficas que situaron a la pantalla dividida en una posición muy especial, pues el estilo se alejaba de su carácter netamente visual y adoptaba características narrativas, es decir, también contenía un significado.

La tercera sección está destinada a la selección de un estilo de montaje para el cortometraje *STEREO*. Se llevará a cabo un estudio referente a los procesos de montaje de varias de las películas referenciales, y partiendo de aquel estudio se concebirá una estructura de montaje para el cortometraje.



Finalmente para el desarrollo del capítulo realizaré un visionado de cada una de las películas mencionadas en la videografía.

CAPÍTULO I

HISTORIA DEL MONTAJE

En un intento didáctico por operativizar el concepto de montaje muchas enciclopedias recurren a explicaciones como esta:

Operación, etapa y técnica propia del arte cinematográfico que consiste en reunir y combinar, según un orden lógico y creador, todo el material filmado disponible (planos y secuencias) para la formalización definitiva del filme. El estilo y el ritmo de éste dependen sustancialmente del montaje (Salvat Editores, 2004:10422).

Ésta definición es bastante precisa, pero, sobre todo, simplifica e invisibiliza la totalidad del proceso que realmente requiere un montaje. Una película, documental o cortometraje comienza a desarrollarse primeramente en la cabeza del guionista y/o director. El orden de planos y escenas existe antes de filmarlos, pero solo es hasta que se inicia el proceso de postproducción que muchos de esos planos y escenas serán modificados o descartados. El montaje es la última etapa de acoplamiento que una película experimenta antes de ofrecérsela al público, y como tal, debe asegurar que un filme produzca ciertas emociones en los espectadores. Es por esto que el montaje es una etapa primordial dentro del proceso cinematográfico, sin él, ninguna película, documental o cortometraje podría existir.

Según Sergei Eisenstein «el montaje posee una importancia capital en el proceso de construcción fílmica [...] su capacidad creadora y poder persuasivo, [...] [resultan en] el mecanismo más apropiado para capturar la atención del espectador y activar en él distintos estados emocionales» (2001:88).

Además, el montaje o postproducción constituye la etapa que le permite al director moldear su película por última vez. Las modificaciones que se generan durante esta fase, ya sea en imagen o sonido, podrían confeccionar un filme diferente al que se concibió en un inicio.

Si regresamos la mirada a los albores de la actividad cinematográfica podremos observar que el montaje no existía. Las primeras prácticas cinematográficas realizadas por los hermanos Auguste y Louis Lumière, al igual que las efectuadas por Thomas Edison registraban eventos o incidentes. Cada una estaba constituida únicamente por tomas largas. Hablamos de «Un solo plano, a menudo sobre el modelo de la escena teatral o del cuadro, plano general» (Villain, 1999:107). Durante esta primera etapa de la historia del cine...

...La edición era inexistente o, en el mejor de los casos, mínima, como en el caso de Méliès. Lo notable de este período es que, en escasos 30 años, se desarrollaron los principios de la edición clásica. En esa primera época, sin embargo, la continuidad, las direcciones de cuadro y el énfasis dramático a través del montaje no eran siquiera un objetivo. Las cámaras se colocaban sin tener en cuenta consideraciones compositivas o emocionales.

La iluminación era instrumental [sin ninguna intención dramática], incluso en las escenas de interior (Dancyger, 1999:21).

El inicio del montaje cinematográfico se inaugura con *The Great Train Robbery* (*Asalto y Robo de un Tren*) un cortometraje silente de 1903 dirigido por Edwin Stratton Porter, un director norteamericano a quien se le atribuye la ambiciosa implementación del montaje como la herramienta que introdujo la progresión narrativa mediante el uso conjunto de tomas registradas en interiores y exteriores. Este cortometraje relata la historia de un robo ejecutado por cuatro ladrones a un ferrocarril y a sus ocupantes. En la cinta los maleantes consiguen escapar y se ocultan en un bosque, hasta que se enfrentan con varios comisarios y cada uno sucumbe en la batalla.

The Great Train Robbery de Porter se distingue de sus predecesores por el uso de catorce tomas realizadas para narrar la historia: tomas interiores que cuentan el robo dentro del ferrocarril y tomas exteriores que relatan el escape y persecución fuera del mismo. La combinación y organización de aquellas tomas produjo una historia mucho más dinámica, que se diferencia de los primeros ejercicios cinematográficos, los que se caracterizaban por una toma de larga duración. El resultado conseguido en el filme de Porter se traduce en un persistente cambio de localidad en un tiempo análogo, es decir, dos situaciones que se presentan en diferentes lugares pero que acontecen simultáneamente. Para el público el montaje o postproducción permitió una nueva experiencia.

Los espectadores entran o salen de una toma por la mitad. He ahí la explicación de los cambios espaciales y temporales. Entrar en una toma en la mitad sugiere que ha pasado el tiempo. Salir de ella antes de que la acción se haya completado y pasar a una toma enteramente nueva deja entrever un cambio de locación (Dancyger, 1999:23).

Otra innovación del cortometraje de Porter fue la yuxtaposición de los planos en el uso de lo que después se conocería como *cross-cutting*, también llamado corte-transversal o Montaje Paralelo (véase la Figura 1). El Montaje Paralelo presenta dos situaciones que ocurren simultáneamente en un mismo tiempo pero en respectivos espacios diferentes, la yuxtaposición de los planos correspondientes se efectúa progresivamente.

...el montaje paralelo ganó prominencia con Edwin S. Porter en su aclamado cortometraje *The Great Train Robbery* (1903). En este cortometraje [...] se utiliza para enseñar lo que ocurre en dos lugares diferentes [...] [Porter] fue responsable de la introducción del concepto dentro de la industria cinematográfica estadounidense, lo que permitió que otros construyeran a partir de él¹ (Moura, s/f).

1. **Cita original en inglés:** «parallel editing gained prominence with Edwin S. Porter in his acclaimed movie *The Great Train Robbery* (1903). In this early picture, cross cutting is used to show what occurs in two different places but not much else. Though Porter didn't use the technique to its full potential, he was responsible for introducing the concept to the American film industry, allowing others to build upon it». **Trad.** Sebastián Sánchez, autor.

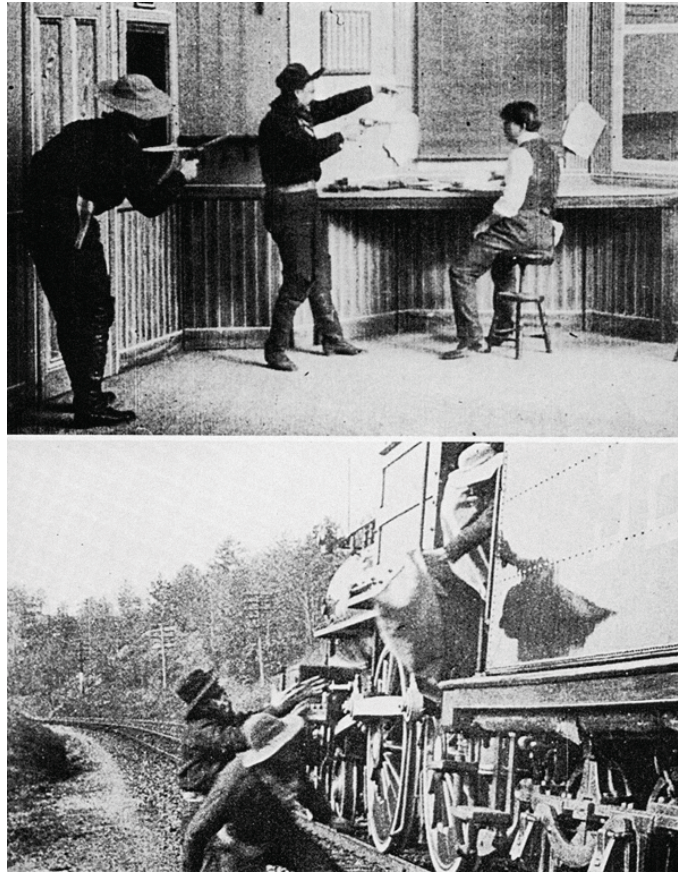


Fig. 1. Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery*.

Por otro lado, Porter introdujo al montaje en la cadena de producción cinematográfica como el último y el más importante ciclo de interacción creativa entre el director y/o editor, y el público. Por ejemplo, en la escena final de *The Great Train Robbery* se presenta a uno de los maleantes apuntando con un arma al público (véase la Figura 2), de esta manera se crea una interacción directa a través del montaje, lo que produce un vínculo director-espectador mucho más contundente y peculiar.



Fig. 2. Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery*

1.1. SERGEI EISENSTEIN: HACÍA UNA TEORÍA DEL MONTAJE

Sergei Eisentein (1898-1948) fue un director de cine nacido en la URSS. Antes de aventurarse en la producción cinematográfica tuvo una destacada carrera como pintor, cartelista, decorador y director teatral. Su formación en estas disciplinas le permitió desarrollar una visión singular y vanguardista del quehacer cinematográfico. Esto se evidencia en las innovaciones que ocurrieron a partir de su teorización y reflexión sobre el montaje. En 1925 Eisenstein ganó su lugar en la historia con *Броненосец Потёмкин* (*El Acorazado Potemkin*).

En ella brillaba ya la [...] constante de toda su obra, la perfección del montaje, realizado con precisión científica y sentido dialéctico: la intensidad del discurso cinematográfico llegaba a tal punto que creaba una impresión de sonoridad, aun tratándose de un filme mudo [...] Fue un creador genial, de temperamento épico y lírico a la vez, de prodigiosa inventiva, que dejó una huella indeleble en la cinematografía mundial (Salvat, 2004:4964-4965).

Sergei Eisenstein es, sin lugar a dudas, el máximo exponente del empleo narrativo, dramático y técnico del montaje cinematográfico. Sus teorías sobre su uso han prevalecido durante casi toda la historia del cine. La importancia de su visión técnica y estética es evidente en la trascendencia histórica de su trabajo. Podemos hablar del cine antes de Eisenstein, con la primer vista exhibida al público en 1895 por los Hermanos Lumière, y el cine después del estreno de *Стачка* (*La Huelga*) de 1925, el primer filme del director soviético.

Según la teoría desarrollada y practicada por Eisenstein el montaje tiene dos funciones inseparables: la narrativa y la generalización rítmica de la narración. La primera incluye las diversas formas de la función narrativa del montaje, como la descripción. La segunda, recoge las maneras que le permiten a la generalización de la imagen avanzar en un montaje (2001:12).

En sus teorías sobre el montaje Eisenstein propone cinco procedimientos que permitirán no solo comprender, sino realizar un montaje que responda a las emociones que se deseen despertar en el público espectador. Estas son: montaje métrico, rítmico, tonal, armónico e intelectual.

1.1.1. Montaje Métrico

El montaje métrico se relaciona directamente con la longitud o duración de los fragmentos (tomas) y su distribución y vinculación posterior en la mesa de montaje al aplicar patrones pertenecientes a compases musicales. Por ejemplo, una persecución adquiere más intensidad si la duración de las tomas es mucho más breve.

Estos [fragmentos] se empalman unos a otros según su longitud, siguiendo una fórmula [musical] [...] La realización está en la repetición de estos «compases» [...] para conservar las proporciones originales de la fórmula [...] Ejemplos: la escena de la *lezginka* en *Octubre* y la demostración patriótica en *El Fin de San Petersburgo* (Eisenstein, 1957:91-92).

1.1.2. Montaje Rítmico

El montaje rítmico se define como la vinculación $a + b$. Esta relación se produce entre la duración de los fragmentos (a) y el movimiento y contenido que se presenta dentro del cuadro cinematográfico (b).

...al determinar la longitud de los fragmentos, el contenido del cuadro es un factor que posee los mismos derechos de consideración [...] La longitud efectiva no coincide aquí con la longitud matemáticamente determinada del fragmento según una fórmula métrica, sino que su longitud real se deriva de las peculiaridades del fragmento y de la longitud planeada según la estructura de la secuencia [...] Se obtiene aquí tensión efectiva por aceleración,

al acortar los fragmentos, no solo en conformidad con el plan fundamental, sino también violando dicho plan. La violación más efectiva consiste en introducir material más intenso en un *tempo* fácilmente distinguible [...] Un claro ejemplo de esto es la secuencia de «las gradas de Odesa» en Potemkin. En esta escena el rítmico redoblar de los pies de los soldados al bajar los escalones violan todas las exigencias métricas [...] La final sacudida de tensión está suministrada por la transferencia del ritmo de los pies que bajan a otro ritmo, otra clase de movimiento descendente, el cochecito de niño que cae rodando escaleras abajo. El cochecito funciona como un acelerador directamente progresivo de los pies que adelantan (Eisenstein, 1957:94).

1.1.3. Montaje Tonal

El montaje tonal se caracteriza por la aplicación de un determinado matiz o tonalidad a una escena específica. La elección para el montaje se fundamenta exclusivamente en las características visuales del cuadro: iluminación, ángulos, movimientos de cámara y composición del encuadre. En el montaje tonal...

...el movimiento es percibido es un sentido más amplio. El concepto de movimiento abarca todos los efectos del fragmento de montaje. El montaje se basa en el característico *sonido emocional* del fragmento de su dominante. El *tono* general del fragmento [...] Si damos a un fragmento la designación comparativa y emocional de «más oscura», también podemos hallar para este fragmento un coeficiente matemático de su grado de iluminación. Es un caso de «tonalidad de luz». Pero si se dice que el fragmento tiene «un sonido agudo»,

tras esta descripción es posible hallar dentro del cuadro los diversos elementos de ángulo agudo en comparación con otros elementos de distinta forma. Es éste un caso de «tonalidad gráfica» (Eisenstein, 1957:95).

1.1.4. Montaje Armónico

El montaje armónico se desarrolla al combinar los aspectos considerados en el montaje métrico, rítmico y tonal. Su intención particular es producir un determinado efecto emocional en el público.

Esta característica nos conduce desde la impresión de una coloración melódicamente emocional a una percepción directamente fisiológica y representa también un nivel relacionado con los precedentes. Estas cuatro categorías son *métodos* de montaje. Se convierten en *construcciones* de montaje propiamente dichas cuando entran en relaciones de conflictos una con otra [...] Dentro de un plan de relaciones mutuas, escogiéndose y entrechocándose unas con otras se mueven hacia un tipo de montaje más y más fuertemente definido, cada una de ellas naciendo orgánicamente de la otra (Eisenstein, 1957:98).

1.1.5. Montaje Intelectual

El montaje intelectual pretende generar ideas o conceptos en el público mediante la yuxtaposición de planos. Su interacción produce un significado conjunto que varía de acuerdo con la disposición de los fragmentos.

El montaje intelectual no es un montaje de sonidos armónicos generalmente fisiológicos, sino de sonidos y armonías de aspecto intelectual, es decir, conflicto-yuxtaposición de acompañados efectos intelectuales [...] Así, el cine intelectual será el que resuelva el conflicto-yuxtaposición de las armonías intelectuales y fisiológicas. Este cine construirá una forma completamente nueva de cinematografía: la realización de la revolución en la historia general de la cultura; construirá una síntesis de ciencia, arte y clase militante (Eisenstein, 1957:101-102).

Los distintos procedimientos de montaje propuestos por Sergei Eisenstein permiten concebir películas mucho más dinámicas y expresivas, teniendo en cuenta su «precisión científica y sentido dialéctico» (Salvat, 2004:4964-4965). Además, estos evidenciaban un contundente interés en la intención ideológica que se buscaba producir en el público. Es por esto que la trascendencia actual de las teorías de Eisenstein es indudable, «Citado, imitado, criticado, [Eisenstein] sigue siendo la referencia insuperable de los escritores y cineastas que reflexionan sobre el montaje» (Aumont, 1979).

1.2. DOMINIQUE VILLAIN: EL MONTAJE

El montaje es una buena escuela para la dirección.

Dominique Villain

En su libro *El montaje*, Dominique Villain realiza un recorrido bastante extenso e indispensable de la historia del montaje.

Ella, al igual que muchos de los directores citados en el libro, definen al montaje como una etapa esencial para el desarrollo cinematográfico. Según Jean-Luc Godard (citado por Villain en su libro) «hacer una película es superponer tres operaciones: pensar, rodar, montar» (1999:131). Una película propiamente dicha se origina en las ideas que se tienen sobre el montaje, pues, aunque su primera manifestación física ocurre en el sinnúmero de fotografías registradas en un negativo de 35mm (o en película de 16mm u 8mm, o cualquier formato digital), su primera manifestación intelectual reside con mucha anterioridad en la cabeza de su autor.

Desde el principio el montaje funciona como un constructor de significado, convirtiéndose en el último y el más importante escalón para el director. Esta etapa consiste de cuantiosas horas de análisis, pruebas y conversaciones entre el director y el montador. El montador trabaja explorando la ilimitada variedad de alternativas que resultan de la cohesión de su instinto e imaginación. «Hay que reconocer que el director siempre lleva varios cuerpos de ventaja al montador. Piensa en su película, escribe el guión y la rueda» (Villain, 1999:27), sin embargo, el permanente intercambio de nociones entre ambos individuos amplifica las posibilidades para obtener un resultado sobresaliente.

1.2.1. Reglas, Consejos y Trucos

En *El montaje*, Villain abarca un sinfín de anécdotas relacionadas con el oficio y práctica del montaje. Su primordial propósito en la publicación de aquellas historias es ilustrar e instruir a editores por medio de

soluciones singulares a problemas suscitados durante las diferentes etapas de montaje ocurridas en las películas ahí mencionadas. No obstante, el libro contiene un episodio que se dedica exclusivamente a la exposición de ciertos consejos beneficiosos para el oficio del montador. A continuación se expondrán las ideas de Villaín sobre la continuidad y el ritmo, pues serán indispensables para comprender la reflexión propuesta por este trabajo de investigación.

1.2.1.1. La Continuidad

Denominada también como *raccord*, se presenta en el momento en que dos planos (o tomas) de distinto valor visual se adhieren entre sí, estableciendo una persistencia secuencial. Por lo tanto, solo cuando una yuxtaposición de esta naturaleza pasa desapercibida, se ha efectuado de manera correcta. Esta es una de las preocupaciones primordiales de cualquier editor, asimismo, resulta una de las cualidades más codiciadas.

El montador debe velar por el *raccord* entre los planos. [...] deben tener en cuenta la luz, sin saltos bruscos [...] Cuando se pasa de un plano general a un primer plano y se realiza el *raccord* sobre el gesto del actor, es bueno cortar antes del gesto, para que el espectador vea su efecto de más cerca. Para los *raccord* en movimiento, Karel Reisz aconseja cortar en el mismo momento del movimiento, sin duplicar y sin elipsis [...] Toma el ejemplo de un personaje sentado a una mesa, que acerca su mano a un vaso y se lo lleva a sus labios. Para él, hay tres *raccords* posibles [...] en el movimiento hacia la boca; después del movimiento de la mano que coge el vaso y antes del que se lleva el vaso

a la boca, es decir, entre dos movimientos diferenciados, visto cada uno de forma diferente; antes del primer gesto, es decir, entre la inmovilidad y el movimiento. Esta tercera posibilidad es la mejor en caso de un *raccord* entre un primer plano y un plano medio: en el momento en que el actor inicia su movimiento, el espectador querrá ver la continuación y apreciará que se pase a un plano más amplio (Villain, 1999:103).

1.2.1.2. El Ritmo

El ritmo de una película está subordinado a la duración de cada plano y está se encuentra supeditada, de la misma manera, a la información visual que exhibe cualquier plano. Un plano general transmite una gran cantidad de información visual, por lo que requiere mucho más tiempo de exposición en el montaje. Por otro lado, un primer plano expone poca información, por lo que precisa un breve tiempo de exposición. En cualquier película, documental o cortometraje; la velocidad y fluidez están determinadas por estos fundamentos, sin embargo, podrían estar igualmente definidas por su intención narrativa.

Un ritmo rápido no siempre es sinónimo de interés, ni un ritmo lento de aburrimiento. Cada plano debe ser inteligible y no hay una *longitud* idéntica para todos los planos. Los factores que hay que tener en cuenta son: el tipo de plano, su contenido y su movimiento [...] La impresión de velocidad no siempre viene dada por planos cortados muy cortos, sino por cambios de ritmo, pues el contraste entre pasajes rápidos y pasajes más lentos crea una impresión de aceleración (Villain, 1999:103).

1.3. HISTORIA DE LA PANTALLA DIVIDIDA

En la producción de cine y video la pantalla dividida (o *split-screen*) comprende la división visible del cuadro cinematográfico y audiovisual, tradicionalmente en dos partes, es decir, por la mitad, pero también en más divisiones simultáneas. De esta manera el marco de la pantalla o cuadro cinematográfico produce un significado enteramente relacionado con la vista o perfecta perspectiva de la realidad. Dicho significado hace referencia exclusivamente al transcurso del tiempo en dos o más espacios diferentes, los mismos que contienen acciones que se desarrollan en una análoga duración temporal.

El uso inicial de la pantalla dividida se remonta a 1907 con el estreno del cortometraje *College Chumps* (*Compinches de Universidad*) dirigido por Edwin S. Porter. El cortometraje retrata una llamada telefónica mediante la reproducción simultánea de dos segmentos circulares, los mismos corresponden a los intérpretes en cuestión. El espectador toma en consideración a las dos figuras comprendidas en el mismo encuadre (véase la Figura 3), relacionándolos inmediatamente con el contexto de lo que se está narrando.

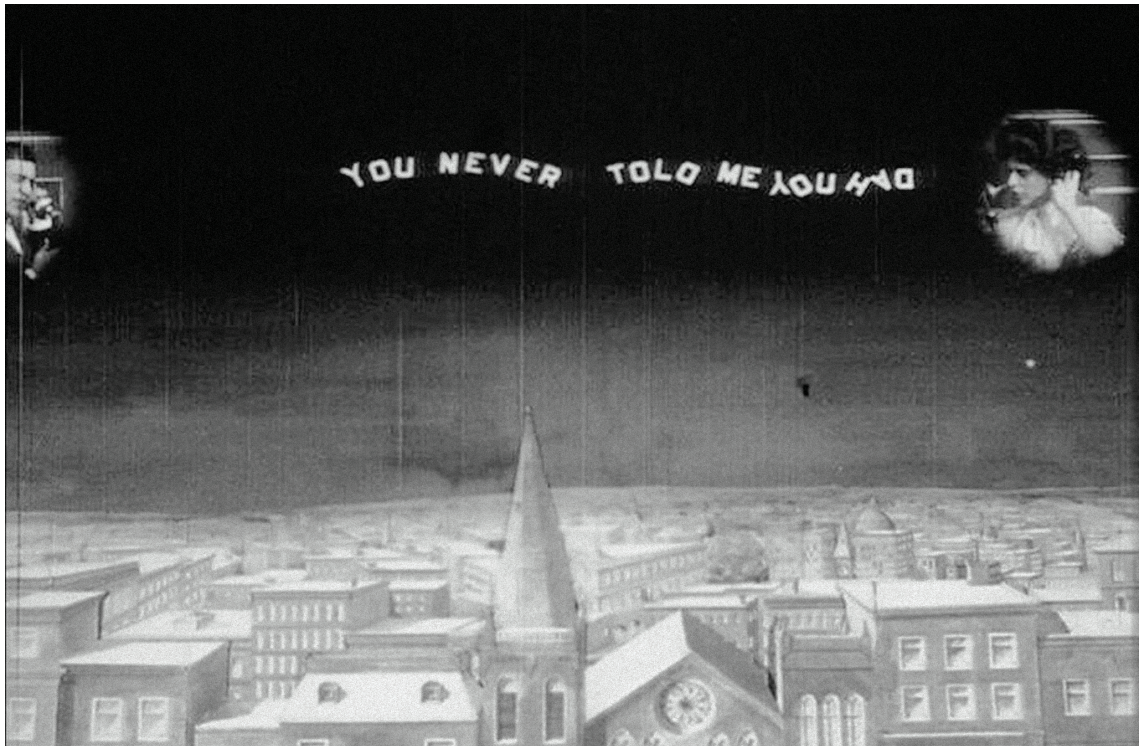


Fig. 3. Edwin S. Porter. *College Chumps*.

Esta secuencia de *College Chumps* significó el primer antecedente a lo que sería el empleo reiterado de este recurso para representar el acto de una llamada telefónica en producciones posteriores.

El cortometraje *Suspense* (*Suspenso*) de 1913, dirigido por Phillips Smalley y Lois Weber, emplea una secuencia similar en pantalla dividida para simbolizar el acto de comunicación. *Suspense* presenta la historia de una mujer que atiende a su hija pequeña mientras su sirvienta quien se encuentra en la habitación contigua, decide renunciar y abandonar el domicilio sin notificación alguna. La mujer y la niña, completamente solas, se convierten en las víctimas potenciales de un vagabundo que después de merodear afuera de la casa por largo rato, finalmente ingresa a su interior.

Con una llamada telefónica la mujer advierte a su esposo sobre la situación y este se dirige de inmediato a auxiliarlas.

La llamada telefónica esta representada mediante un tríptico compuesto por segmentos triangulares. Cada personaje se encuadra en la escena según el siguiente orden (de izquierda a derecha): vagabundo, esposo y mujer (véase la Figura 4). La división de pantalla, y por lo tanto la disposición de los segmentos, efectúa una función narrativa de gran importancia, pues, posiciona al esposo en la mitad del tríptico. Esta elección en el encuadre simboliza la seguridad que el hombre confiere a su esposa, interceptando al vagabundo y su posible agresión, suceso que posteriormente llega a cumplirse.



Fig. 4. Phillips Smalley y Lois Weber. *Suspense*.

La Feria Mundial de Nueva York de 1964 también fue un escenario que promovió la creación de películas presentadas en pantalla dividida. Durante la feria, Charles y Ray Eames, ambos diseñadores y arquitectos norteamericanos, presentaron el filme titulado *Think* (véase la Figura 5), realizado exclusivamente para IBM. Charles y Ray exhibieron la película usando una estructura especial que se componía de veintidos pantallas (catorce grandes y ocho pequeñas) (véase el Anexo 1). Cada una proyectó simultáneamente animaciones, imágenes fijas y tomas de acción-en-vivo.



Fig. 5. Charles y Ray Eames. *Think*.

De manera similar, la Exhibición Universal de 1967 realizada en Montreal, comúnmente denominada EXPO '67, desempeñó un papel importantísimo para el desarrollo de películas en pantalla dividida. Durante esta exhibición se presentó el cortometraje *In the Labyrinth* (*En el Laberinto*) (véase la Figura 6),

que al igual *Think* (1964), implementó el uso de la técnica cinematográfica de multi-imagen denominada *Five-on-One*. Esta técnica integraba todas las imágenes dentro de una sola pantalla general.

Varias películas contemporáneas han empleado este recurso de manera bastante creativa, distanciándose completamente del cometido original y convencional, pero enriqueciendo el concepto de correlación entre dos o más individuos.



Fig. 6. Colin Low, Roman Kroitor, Hugh O'Connor. *In the Labyrinth*.

En *(500) Days of Summer* (*500 Días con Ella*) de 2009 se aplica este recurso una de manera mucho más interesante. En pantalla podemos observar dos acciones simultáneas que comprenden el mismo tiempo y espacio, pero que se contrastan a partir de la aspiración emocional del personaje principal,

Tom. En el cuadro izquierdo, denominado EXPECTATIVA, se exhibe una circunstancia imaginaria que resulta en la utopía que el protagonista ha creado con respecto a Summer, su ex-pareja. Por otro lado, en el cuadro derecho, nombrado REALIDAD, se expone lo que realmente sucede entre ambos personajes, capturando una circunstancia bastante opuesta a la ideal (véase la Figura 7).

De esta manera la distribución de los segmentos y sus correspondientes contenidos reafirman el concepto narrativo de la película: el progresivo desgaste afectivo entre dos individuos.



Fig. 7. Marc Webb. (500) Days of Summer.

La importancia detrás de cada uno de estos eventos se relaciona directamente con la influencia que produjeron *College Chumps*, *Suspense*, *THINK* e *In the Labyrinth* en varios directores de cine, quienes posteriormente concibieron algunas de las películas más representativas en lo que respecta al uso de la pantalla dividida como recurso gráfico y narrativo.

CAPÍTULO II

PANTALLA DIVIDIDA: ANTECEDENTES, POSIBILIDADES Y HORIZONTES

2.1. EL MONTAJE DE PELÍCULAS EN PANTALLA DIVIDIDA

Como ya se mencionó anteriormente, el término 'pantalla dividida' hace referencia a la combinación de dos o más escenas dentro del mismo cuadro visual (véase el Capítulo I). Este recurso gráfico y narrativo tiene su antecedente en el Tríptico de la Anunciación, también denominado Tríptico de Mérode (véase la Figura 8), creado por Robert Campin en 1428. Esta obra está compuesta por tres escenas que representan tres imágenes o historias distintas. De esta manera Campin obtuvo una representación simultánea de acciones que se suscitaban en un mismo tiempo, pero en distintos espacios.



Fig. 8. Robert Campin. *Tríptico de Mérode*.

El cine gestó a partir de este antecedente un novedoso estilo de montaje que aplicó en nuevas e interesantes maneras de relatar una historia. La libertad creativa que se generó a partir de la pantalla dividida se evidenció de manera más directa en la imagen, además le otorgó a los cineastas un nuevo ingrediente, ligado exclusivamente con la manipulación del tiempo y el espacio, con el cual experimentar. Asimismo, la pantalla dividida no se limita a mostrar una secuencia de acciones simultáneas, también permite desarrollar una faceta estética bastante atractiva. No solo basta con observar un solo cuadro, sino que se pone a nuestra disposición un conjunto ilimitado de cuadros reproduciéndose en un tiempo análogo. Este carnaval visual, podría confundir al espectador, pero también adorna el cuadro cinematográfico y multiplica sus posibilidades narrativas. La pantalla dividida confiere más libertad a la hora de manipular el tiempo y el espacio. En ocasiones, es posible encontrar hasta veinte imágenes en la misma pantalla, lo que otorga más protagonismo a las características de alta compresión e intensidad en el cine. (Semsel, 1990:17-18)

La pantalla dividida permite un uso más dinámico y novedoso del lenguaje cinematográfico, ya que exige una participación mucho más activa del espectador. Mediante el montaje de secuencias en pantalla dividida un director puede brindar al público a una constante transmisión de información y elección, esto al presentar dos –o más– imágenes reproduciéndose simultáneamente:

- A.** Dictamina hacia cual segmento se canaliza la atención; o,
- B.** Permite una elección liberada y/o voluntaria.

La transmisión de información también está sujeta a las decisiones del autor, ya que:

- C. El conjunto total de segmentos podría exponer información de acuerdo a un argumento común; o,
- D. Cada segmento presentaría información respectivamente independiente.

2.2. LAS PRIMERAS PELÍCULAS EN PANTALLA DIVIDIDA

2.2.1. Napoléon

Abel Gance (1889-1981) fue un productor, director de cine, guionista y actor francés. Toda su filmografía es ambiciosa idealista, además, arriesgada y vanguardista. *Napoléon Vu par Abel Gance (Napoleón visto por Abel Gance)*, estrenada el 7 de abril de 1927 en el Paris Opera, es una de sus películas más representativas. Abel Gance aspiraba exponer una película impresionante, por lo que el filme presentó novedosas técnicas visuales que respaldaron su cometido y que, además, innovaron el lenguaje cinematográfico. Uno de los métodos más sobresalientes es el denominado Polyvision, un mecanismo de proyección multi-imagen que empleaba tres proyectores dispuestos horizontalmente, uno junto a otro (véase la Figura 9) (véase el Anexo 2).

Polyvision (1.33×3:1)

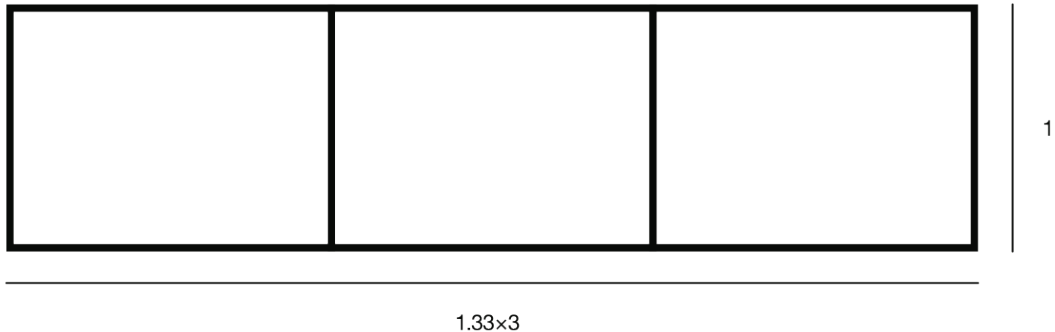


Fig. 9. Composición técnica y visual del mecanismo multi-proyección denominado “Polyvision” creado por Abel Gance.

La imagen proyectada conservaba una relación de aspecto de 4:1 (1.33 x 3) y poseía dos configuraciones:

- A.** Presentar secuencias que ocupaban la pantalla completa, es decir, la combinación de los tres espacios (véase Figura 10); y,
- B.** Secuencias que se constitúan de tres encuadres diferentes, distribuidos en orden progresivo (véase Figura 11).



Fig. 10. Combinación de los encuadres para constituir una sola imagen.

Abel Gance. *Napoléon*.



Fig. 11. Combinación de los tres encuadres con su respectivo contenido. Abel Gance.

Napoléon.

La secuencia final de Napoleón se presenta en pantalla dividida con tres segmentos (configuración B) que se reproducen simultáneamente. Abel Gance deseaba que el final de Napoleón se convirtiese en un acontecimiento glorioso a la par de la conclusión de la historia de su protagonista. Es por esto que la última secuencia se convirtió en una renovada e imponente práctica de pantalla dividida. Asimismo, esta provocó el desconcierto y admiración del público, reacciones que su autor tanto anhelaba despertar.

La pantalla dividida tiene una larga historia, no obstante ha sido relativamente poco teorizada. Ha sido utilizada para representar dos instancias de una llamada telefónica, siendo esta su función más habitual. Abel Gance utilizó la pantalla dividida de manera espectacular en la última secuencia de su obra maestra, Napoleón. El uso de la técnica no ha desaparecido, pero a pesar de un breve florecimiento a finales de los años sesenta y principios de los setenta, se ha mantenido como un símbolo de menor importancia dentro de la poética de la imagen en movimiento. Sin embargo su cometido se hace más evidente en una serie de películas contemporáneas (Timecode, The Tracey Fragments), pero comúnmente integrada y subordinada

dentro de la estética general de la pantalla normal, es decir, una sola² (Bizzocchi, 2009:01).

2.2.2. Pillow Talk

El argumento de *Pillow Talk* (*Confidencias de Medianoche*) de 1959 se fundamenta en la relación amorosa que se origina entre un hombre y una mujer. Esta relación se presenta por medio de escenas que contienen las conversaciones telefónicas establecidas por sus protagonistas, Jan Morrow y Brad Allen. A la vez estas secuencias están visualmente representadas con una o varias segmentaciones de pantalla, de esta manera *Pillow Talk* instauró un concepto común para el empleo de la pantalla dividida.

Este tipo de situación se interpreta fácilmente, ya que hace uso de las propiedades básicas de la pantalla dividida: dos espacios permanecen distintos, pero al mismo tiempo conectados. La división del espacio describe el distante ambiente físico de las personas que se comunican por teléfono, mientras que el espacio acústico es compartido por ambos individuos. Esta paradójica configuración de distancia (física) y proximidad (acústica) descubre un equivalente gráfico que se manifiesta con la pantalla dividida³ (Hagener, 2008).

2. Cita original en inglés: «The split-screen has a long, yet relatively under-theorized, place in the history of the moving image. Salt finds examples as early as 1901 - including several instances of the use of the split-screen to simultaneously represent two sides of a telephone call. Gance used the split-screen spectacularly in the closing sequence to his masterpiece, *Napoleon*. The use of this technique has never disappeared, but despite a brief flowering in the late sixties and early seventies, it has generally remained a minor trope in the poetics of the moving image. However, it is more in evidence in a range of contemporary films, sometimes as a tour-de-force (*Timecode*, *The Tracey Fragments*), but more commonly integrated and subordinated within the overall single-screen aesthetic». **Trad.** Sebastián Sánchez, autor.

3. Cita original en inglés: «This type of situation plays out so effortlessly because it echoes the basic properties of the split screen: two spaces are distinct, yet also connected. The division of space refers to the physical space of the callers who are in distant locations, while the acoustic space is shared by both speakers. This paradoxical configuration of (physical) distance and (acoustic) proximity finds a graphic equivalent and match with the split screen». **Trad.** Sebastián Sánchez, autor.

En *Pillow Talk*, Jan Morrow (Doris Day) es una exitosa diseñadora de interiores que comparte la misma línea telefónica con el compositor musical Brad Allen (Rock Hudson). Este acostumbra charlar por teléfono con ciertas mujeres impidiendo que Jan sea capaz de realizar o recibir llamadas, pero sobre todo, irritándola en cada ocasión. Cuando Jan y Brad se conocen personalmente, él la reconoce como su vecina, por lo que aparenta ser un delicado multimillonario e intenta enamorarla por medio de citas y algunas llamadas telefónicas presentadas en pantalla dividida.

...el recurso formaliza un doble propósito narrativo: por un lado, la técnica atesora una función económica, ya que permite que la película se abstengan de torpes y complicados patrones de montaje paralelo, el cual presenta dos imágenes independientes en el cuadro. Por otro lado, y el más importante, el espectador consigue ser testigo de lo bien que la pareja se relaciona, así como los segmentos de pantalla dividida se corresponden entre sí en términos de color, mise-en-scene, montaje y movimiento interno ⁴ (Hagener, 2008) (véase la Figura 12).

4. **Cita original en inglés:** «(...) the device fulfils a double narrative purpose: on the one hand, this technique has an economic function as it enables the film to refrain from clumsy and complicated parallel editing patterns, presenting two separate images in one frame. On the other hand, and this is more important, the spectator can already witness how well the couple fits together as the halves of the split screen correspond to each other in terms of colour, mise-en-scene, montage and internal movement». **Trad.** Sebastián Sánchez, autor.

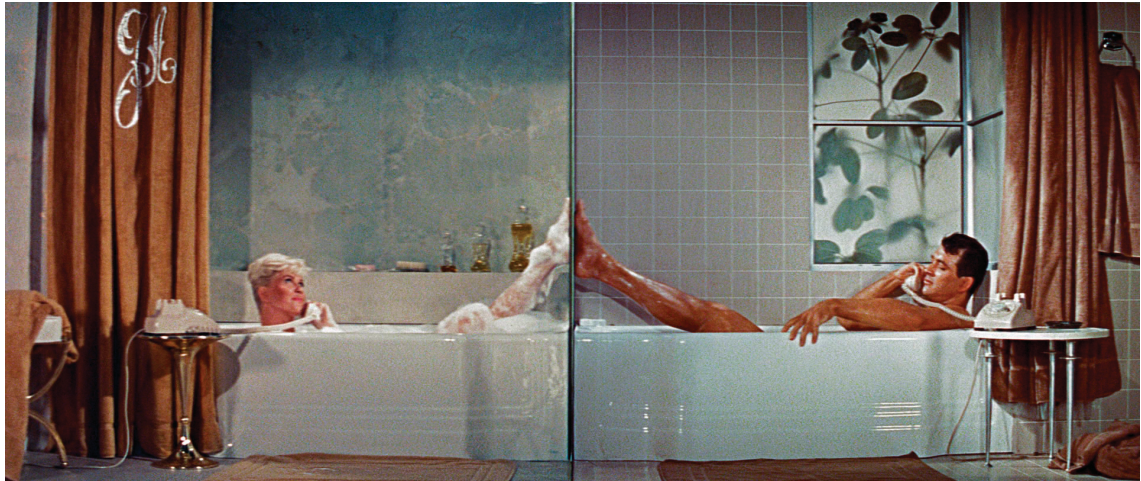


Fig. 12. La segmentación de pantalla en *Pillow Talk*. Jan Morrow (izq.) y Brad Allen (der.).

Michael Gordon. *Pillow Talk*.

2.2.3. Chelsea Girls

Chelsea Girls (Chicas del Chelsea) de 1966 es una película experimental dirigida y escrita por Andy Warhol en compañía de Paul Morrissey. Rodada en el Hotel Chelsea y otros lugares de la ciudad de Nueva York, este film trata la historia de cada una de las jóvenes mujeres que viven en el hotel. Mediante el recurso de la pantalla dividida y la alternancia entre imágenes a color y blanco y negro (véase la Figura 13), Warhol y Morrissey contrastan aspectos inocentes y cotidianos de la vida con otros desconcertantes y de naturaleza singular.

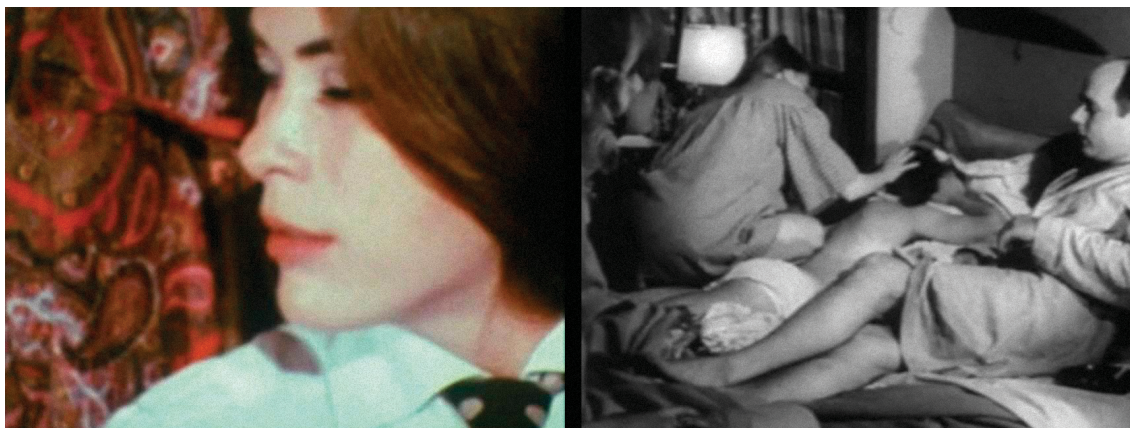


Fig. 13. La segmentación de pantalla en *Chelsea Girls*. El segmento izquierdo presenta su contenido a color, mientras que el segmento derecho está constituido en B&N.

Andy Warhol, Paul Morrissey. *Chelsea Girls*.

2.3. THE THOMAS CROWN AFFAIR, REQUIEM FOR A DREAM, TIMECODE Y OTRAS PELÍCULAS REPRESENTATIVAS

2.3.1. The Thomas Crown Affair

The Thomas Crown Affair narra cómo Thomas Crown (Steve McQueen) recluta a cuatro hombres dispuestos a realizar un robo multimillonario al Banco Mercantil de la ciudad de Boston. Un quinto individuo traslada el dinero recolectado hacia un cementerio y lo oculta en un basurero del lugar. Crown, quien lo había seguido en secreto, se presenta en el sitio y recoge el dinero del basurero. Posteriormente, deposita una determinada cantidad en una cuenta bancaria incógnita en Ginebra (Suiza), con el objetivo de no levantar ninguna sospecha en su país natal.

A lo largo de esta película nos encontramos con una pantalla dividida inteligentemente fundamentada en la naturaleza del atraco, en otras palabras, su uso e intención comunicativa y estética responden al desarrollo del suceso narrado.

Mientras que algunas películas utilizan esta técnica para un exclusivo impacto visual, en *The Thomas Crown Affair* su utilidad está asimismo motivada por la narrativa, que implica numerosas secuencias de acción a distancia que se ejecutan en una precisa sincronización. Al ver estas acciones vinculadas diegéticamente por llamadas telefónicas y extra-diegéticamente a través de pantallas divididas, se agudiza la tensión asociada con la narrativa del atraco⁵ (Critical Commons, 2012).

En el filme el uso de la pantalla dividida tiene una intención comunicativa determinada. Por ejemplo, después de que Crown convoca a cada uno de los hombres para hacerles partícipes de su plan. Sabemos que estos cinco sujetos están vinculados por un propósito común: el atraco. Durante la primera secuencia en pantalla dividida se introduce a los cuatro hombres viajando (véase la Figura 14). Asimismo, la siguiente escena segmentada exhibe a la ciudad de Boston, de esta manera advertimos el destino final de los individuos (véase la Figura 15).

5. **Cita original en inglés:** «(...) While some films use this technique for mere visual impact, in *The Thomas Crown Affair*, it is also motivated by the narrative, which involves numerous, remote action sequences that are executed in precise synchronization. Seeing these actions, linked diegetically by telephone calls and extra-diegetically through split screens, heightens the tension associated with the heist narrative (...).» **Trad.** Sebastián Sánchez, autor.



Fig. 14. Esta secuencia presenta a cuatro hombres dirigiéndose hacia algún lugar.

Norman Jewison. *The Thomas Crown Affair*.



Fig. 15. En el segmento central inferior se exhibe la ciudad de Boston, el destino de los individuos. Norman Jewison. *The Thomas Crown Affair*.

En la segunda secuencia del filme, Crown se comunica por teléfono con cada uno de los hombres. Al igual que en la primera secuencia, las segmentaciones encuadran progresivamente a cada individuo (véase la Figura 16) y seguidamente todos los

segmentos exhiben el rostro de Crown, el autor intelectual del robo (véase la Figura 17).



Fig. 16. Thomas Crown se comunica con cada uno de sus operarios.

Norman Jewison. *The Thomas Crown Affair*.

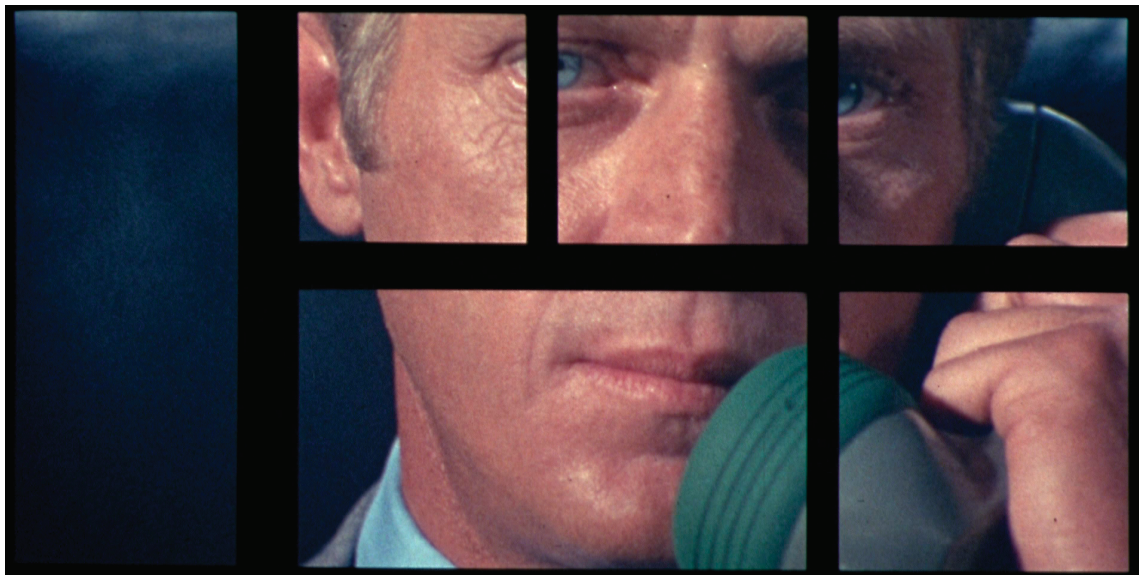


Fig. 17. Todos los segmentos encuadran a Crown, el autor del robo.

Norman Jewison. *The Thomas Crown Affair*.

Esta secuencia concluye con una fragmentación que incluye a todos los hombres dirigiéndose hacia el Banco Mercantil, su destino final (véase la Figura 18).



Fig. 18. Los cinco hombres se dirigen al destino común.

Norman Jewison. *The Thomas Crown Affair*.

2.3.2. Requiem for a Dream

La primera secuencia de este filme que se presenta en una pantalla dividida incluye a Sara Goldfarb (Ellen Burstyn) y su hijo Harry (Jared Leto) (véase la Figura 19). La escena acontece en el domicilio de Sara. Harry toma la televisión de su madre para empeñarla y conseguir dinero con el cual sustentar su adicción a la heroína. Sara, motivada por el temor que Harry provoca en ella, se encierra en un dormitorio contiguo y observa a su hijo a través de una cerradura.



Fig. 19. Sara Goldfarb (izq.) y Harry Goldfarb (der.).

Darren Aronofsky. *Requiem for a Dream*.

Los segmentos originados por la división de pantalla representan dos puntos de vista de un mismo acontecimiento. A pesar de que ambos enfoques se concentran en la misma actividad y tiempo, las acciones de Harry no coinciden exactamente en ambos encuadres lo que produce una desincronización bastante sutil (véase la Figura 20). Estas características evidencian la separación emocional entre ambos personajes, así como también la extraña orientación de sus respectivas conductas.



Fig. 20. Sara observa a Harry por la cerradura de la puerta.

Darren Aronofsky. *Requiem for a Dream*.

Otra de las escenas sustanciales que emplea pantalla dividida en este filme es la que exhibe a Harry en el encuadre izquierdo y a Marion Silver (Jennifer Connelly), su enamorada en el encuadre derecho (véase Figura 21). Ambos personajes están tendidos sobre una cama, pero a pesar de compartir un espacio y tiempo semejante, sus acciones no coinciden plenamente. Por ejemplo, cuando Harry levanta su brazo para acariciar el rostro de Marion, su mano aparece en el encuadre derecho varios segundos después. En esta secuencia la pantalla dividida se emplea para comunicar la distancia afectiva entre la pareja.



Fig. 21. Harry Goldfarb (Jared Leto) y Marion Silver (Jennifer Connelly). Darren Aronofsky.

Requiem for a Dream.

El concepto narrativo con el que se fundamenta el uso de la pantalla dividida en la película es evidente en estas dos secuencias. La distancia emocional y afectiva que se produce entre cada uno de los personajes es expuesta de manera directa mediante este recurso visual y estético.

La técnica también es aplicada con propósitos descriptivos. Por ejemplo, cuando Sara Goldfarb ordena en una mesa las pastillas para su tratamiento de pérdida de peso. En esta escena la división de pantalla se produce horizontalmente. En la sección superior se exhibe el rostro de Sara, mientras que en la sección inferior se distinguen las pastillas (véase la Figura 22). El concepto de esta secuencia se repetirá a lo largo de la película, pues Sara inicia su adicción a las píldoras, lo que perjudicará su vida, mientras Harry y Sara comparten un mismo problema de dependencia a la heroína.



Fig. 22. Sara observa las pastillas (sup.) Vista subjetiva de lo que observa (inf.).

Darren Aronofsky. *Requiem for a Dream*.

2.3.3. Timecode

Mike Figgis es un director de cine y guionista británico cuya filmografía se caracteriza principalmente por experimentar arriesgadamente con cualquier elemento del lenguaje cinematográfico. *Timecode* (2000) es la película con la cual demostró que el cine es aún un lenguaje experimental por excelencia. Figgis se apoya en el uso de cuatro cámaras de vídeo digital (MiniDV), ¿el resultado?: cuatro cuadros de vídeo organizados dentro de una pantalla general (véase la Figura 23).



Fig. 23. La distribución de los segmentos en Timecode. Mike Figgis.

El montaje, en este caso particular, se define como una construcción que posibilita la visualización de diferentes instancias y/o historias que se producen en un mismo lugar (Sunset Boulevard, Los Angeles, California) y a una misma hora (15h00). La primera relación que el director establece entre el público y el montaje hace referencia exclusivamente a la presentación de los eventos en su forma más pura y natural, es decir, dentro de una 'exacta realidad'. Las cuatro cámaras y sus respectivos registros se reproducen sin corte alguno, además nos muestran momentos en los que ciertos personajes se entrecruzan por cualquiera de los cuadros de vídeo y se los observa simultáneamente en dos o más segmentaciones (véase la Figura 24), lo que incrementa considerablemente la intención comunicativa del autor.



Fig. 24. Rose (Salma Hayek) se presenta simultáneamente en los cuadros inferiores izquierdo y derecho. Mike Figgis. *Timecode*.

Figgis otorga protagonismo a cada segmento de video por medio de su respectiva pista de sonido. Durante el desarrollo de la película es posible advertir el incremento del volumen de cualquiera de las cuatro pistas de sonido, de esta forma la atención del espectador se dirige inmediatamente hacia el cuadro asociado. La edición de *Timecode* en DVD posibilita al espectador la elección y reproducción voluntaria de cualquiera de las cuatro pistas de sonido.

2.3.4. Grand Prix

John Frankenheimer concibió una de la películas más emblemáticas en la cronología de la pantalla dividida. *Grand Prix* (1966) supuso el empleo más dinámico y progresista del recurso de la pantalla divida,

recurso idóneo para el argumento de la película: bólidos Fórmula 1 y velocidad. Esta última característica está representada a través de distintos efectos fotográficos y visuales producidos en postproducción por el Consultor Visual Saul Bass (véase el Anexo 3).

Cada una de las escenas de las distintas carreras están compuestas de acuerdo a la combinación de un montaje rítmico con secuencias presentadas en pantalla dividida. Las diversas escenas se componen mayoritariamente por planos cerrados (P.P.P/P.P./P.D.) que encuadran:

- A.** Expresiones y rostros de los conductores protagonistas (véase Figura 25);
- B.** Artefactos mecánicos pertenecientes a los bólidos (véase Figura 26);
- C.** Acciones relacionadas con las maniobras de conducción (véase Figura 27);
- D.** Distintos segmentos del circuito (véase Figura 28); y,
- E.** Reacciones de personajes secundarios, como también las del público que asiste a las carreras (véase Figura 29).



Figura 25

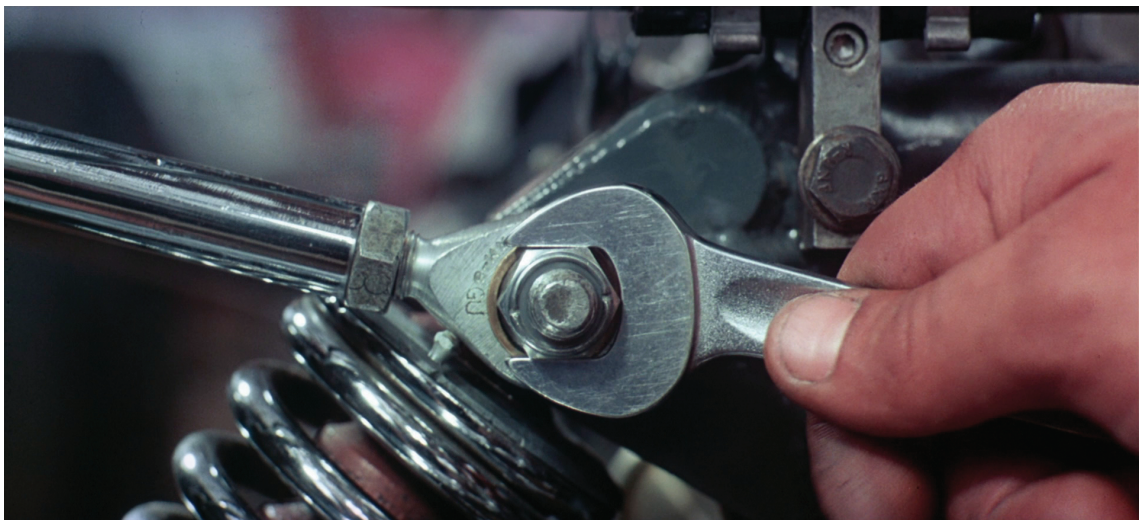


Figura 26



Figura 27

**Figura 28****Figura 29**

El resultado de esta combinación produce una rapidez visual bastante dinámica que se relaciona correctamente al contenido narrativo y cinematográfico.

...la pantalla dividida también evoca visualmente la sensación de estar en una pista de carreras, donde la borrosidad de la visión, el sonido de los coches y el entusiasmo de la multitud contribuyen a una modificada percepción.

Esta abrumadora sensación de velocidad, ruido y caos se traduce en las multiplicadas imágenes de una pantalla dividida⁶ (Hagener, 2008).

Las secuencias en pantalla dividida contienen la mayoría de los planos mencionados anteriormente. La distribución gráfica de los encuadres se la realiza de acuerdo a la repetición organizada de los mismos (véase la Figura 30).

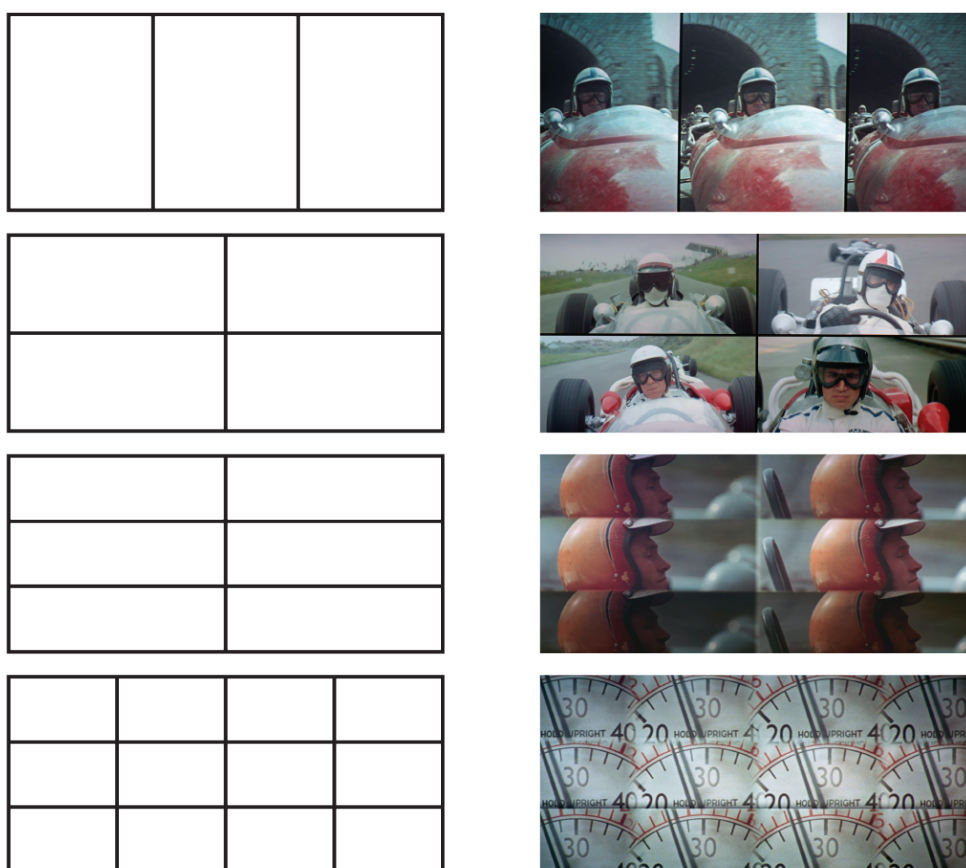


Fig. 30. Patrones de repetición en las secuencias de pantalla dividida.

John Frankenheimer. *Grand Prix*.

6. Cita original en inglés: «(...) the split screen also visually evokes the sensation of being at a racetrack where the blurring of vision, the sound of the cars and the excitement of the crowd all contribute towards a transformed perception. This overwhelming sensation of speed, noise and chaos is translated into the multiplied images of the split screen». **Trad.** Sebastián Sánchez, autor.

Otra de las singulares aplicaciones que Saul Bass establece de la pantalla dividida se presenta en el último acto. La segmentación produce dos encuadres de distintos tamaños. Esta aplicación del recurso se argumenta de acuerdo a los testimonios de los conductores Pete Aron, Scott Stoddard, Jean-Pierre Sarti y Nino Barlini, sobre el constante temor a sucumbir en la pista. En el encuadre izquierdo se exhibe el instante actual de la competencia, mientras que simultáneamente en el encuadre derecho se expone cada declaración. Esta configuración manifiesta una vinculación entre dos épocas, tiempo presente (encuadre izquierdo) y tiempo pretérito (encuadre derecho) (véase la Figura 31).



Fig. 31. Nino Barlini (Antonio Sabàto) junto a Lisa (Françoise Hardy) mientras le confiesa cual es su temor en cada competencia. John Frankenheimer. *Grand Prix*.

2.3.5. Woodstock

En 1969 Michael Wadleigh y un numeroso conjunto de camarógrafos registraron más de 120 horas de material filmográfico en el

Festival de Música y Arte de Woodstock. Esas 120 horas se comprimieron en un documental de 224 minutos de duración. La película incluye una gran cantidad de secuencias en pantalla dividida.

La película dura más de tres horas, establece un amplio uso de la pantalla dividida y varias imágenes para capturar la amplia gama de acontecimientos que tuvieron lugar en el escenario y entre la multitud [...] Durante ciertos momentos los efectos visuales y la pantalla dividida ofrecen contrastantes perspectivas sobre la multitud y cómo experimentaron el festival. En otras ocasiones ofrecen repetitivas y sobrepuestas imágenes que evocan un sentido de la mentalidad alucinante del evento y de la generación que lo celebró⁷ (Friedman, 2007:28).

El dinamismo de las presentaciones musicales se refleja en el montaje de cada una, la que incluye la exaltación del público asistente mediante la combinación de diferentes encuadres que conservan una concordancia visual y sincronía sonora considerablemente. La sincronía de las actividades suscitadas en el escenario y la estructuración de los segmentos escogidos proporcionan al espectador una experiencia de cercanía e intimidad ante el artista. Todo esto gracias a la simultánea exposición de distintos puntos de vista de la presentación (véase la Figura 32).

7. Cita original en inglés: «The film ran over three hours and made extensive use of split screen and multiple images to capture the vast array of events that unfolded on stage and among the unprecedented crowds. It documented performances by prominent musical performers, including Janis Joplin, Jimi Hendrix, Santana, the Grateful Dead, The Who, and the Jefferson Airplane, among many others. At times the visual effects and split screen offer contrasting perspectives on the crowds and how they were experiencing the festival. At other times, they offer repeated and overlapping images, evoking a sense of the trippy, stoned mentality of the event and the generation it celebrated». **Trad.** Sebastián Sánchez, autor.



Fig. 32. Pete Townshend avistado desde tres puntos de vista. Michael Wadleigh. *Woodstock*.

Las pantallas divididas de The Who, por ejemplo, tienen [...] encuadres de Roger Daltrey y Pete Townshend, lo cual permite captar la magia de las dos estrellas trabajando juntos. [...] con el grupo Ten Years After, los múltiples efectos visuales se concentran un artista en particular, Alvin Lee, la superposición del micrófono y su guitarra acentúa la furiosa intensidad de su actuación [...] Durante "Soul Sacrifice" de Santana, las pantallas divididas toman una variedad de formas. Primero varias imágenes de los individuos que componen el grupo y luego imágenes simultáneas de Michael Shrieve mientras realiza su increíble solo de batería. Por último, imágenes de los artistas se combinan con las frenéticas reacciones de la audiencia⁸ (CINE-PHILE.COM, 2013) (véase las Figuras 33, 34, 35 y 36).

8. Cita original en inglés: «The split-screens of The Who, for example, have [...] views of Roger Daltrey and Pete Townshend, which allows it to capture the magic of the two stars working together. [...] with the group Ten Years After the multiple visuals focus instead on an individual artist, Alvin Lee, with overlapping mike and guitar images accenting the furious intensity of his performance [...] During Santana's "Soul Sacrifice," the split-screens take on a variety of forms. First come multiple images of the individuals who make up the group, then simultaneous shots of Michael Shrieve as he performs his incredible drum solo. Finally, views of individual performers are combined with pictures of the frenzied reactions of the audience» **Trad.** Sebastián Sánchez, autor.

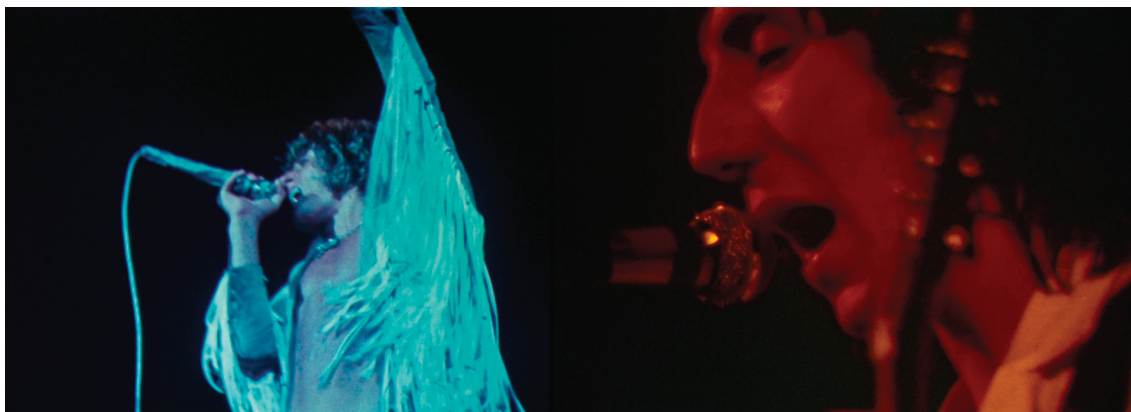


Fig. 33. Roger Daltrey (izq.) y Pete Townshend (der.). Michael Wadleigh. *Woodstock*.



Fig. 34. Alvin Lee interpretando «I'm Going Home». Michael Wadleigh. *Woodstock*.



Fig. 35. Michael Shrieve durante «Soul Sacrifice» de Santana. Michael Wadleigh. *Woodstock*.



Fig. 36. Las reacciones del público ante «Soul Sacrifice» de Santana (cen.), presentadas en los segmentos izquierdo y derecho. Michael Wadleigh. *Woodstock*.

Las secuencias en pantalla dividida también se presentan durante las entrevistas que se realizan al público asistente. Estos segmentos encuadran simultáneamente al entrevistado y las imágenes referentes a su testimonio o tomas aleatorias del público en distintos lugares dentro del festival (véase la Figura 37).



Fig. 37. La segmentación de pantalla presentada en una de las entrevistas al público.

Michael Wadleigh. *Woodstock*.

2.3.6. Sisters

En esta película, escrita y dirigida por Brian De Palma, la pantalla dividida tiene un papel muy primordial: exhibir simultáneamente dos actividades paralelas originadas a partir de un suceso en común, el asesinato de Phillip Woode (Lisle Wilson) obrado por Danielle Breton (Margot Kidder). La primera división de pantalla se establece en el momento en que el agonizante Phillip Wood procura bosquejar con su mano y su propia sangre la palabra 'HELP' en la ventana del departamento de Danielle, lo cual es directamente avistado por Grace Collier, una reportera que vive en frente (véase la Figura 38).

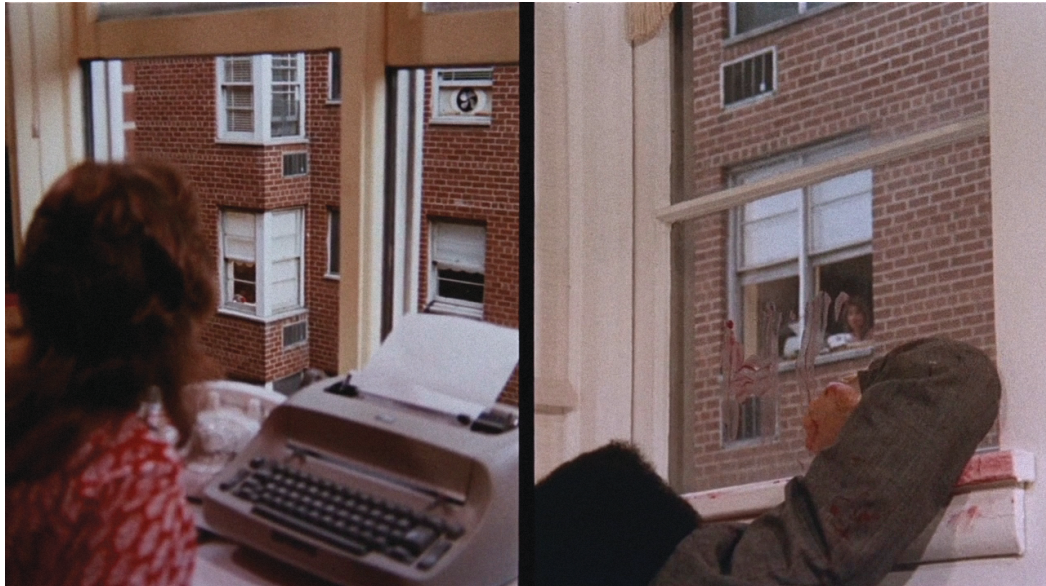


Fig. 38. Los segmentos izquierdo y derecho presentan las acciones que se desarrollan paralelamente. Brian De Palma. *Sisters*.

La segunda segmentación inicia con el arribo del Detective Kelly (Dolph Sweet) al lugar (encuadre derecho), mientras Danielle maquilla su rostro para disimular su ansiedad (encuadre izquierdo) (véase la Figura 39). El final de la segmentación ocurre con el interrogatorio que efectúa el Detective Kelly a Danielle. Los encuadres izquierdo y derecho convergen en el departamento de la homicida. Ambos enfoques exhiben la misma conversación desde dos puntos de vista, el de Grace y de Danielle (véase la Figura 40). El objetivo de estas secuencias es transmitir la tensión al espectador, este participa como principal deponente del homicidio y asimismo como testigo del engaño que Danielle articula.



Fig. 39. Danielle Breton maquilla su rostro mientras simultáneamente Grace Collier charla con el Detective Kelly. Brian De Palma. *Sisters*.



Fig. 40. Danielle Breton es interrogada por el Detective Kelly. Los dos segmentos exponen la situación. Brian De Palma. *Sisters*.

2.3.7. Conversations with Other Women

Hans Canosa dirigió esta película en 2005. Sus personajes, un hombre (Aaron Eckhart) y una mujer (Helena Bonham Carter), se conocen en la recepción de una boda y entablan una conversación que dura toda la noche. Posteriormente ambos continúan la charla en la habitación de la mujer, en donde, inevitablemente, mantienen relaciones sexuales. Al día siguiente abandonan juntos el hotel en taxis distintos.

La pantalla dividida se aplica en la escena erótica, en la cual el recurso ejerce dos destacables funciones:

- A.** Yuxtaposición de los deseos o fantasías sexuales de cada personaje;
y,
- B.** Relación de acontecimientos suscitados en dos épocas distintas:
pasado y presente.

Estas funciones se presentan aleatoriamente en la misma secuencia. En pantalla se exhibe a los personajes tendidos en una cama mientras deciden mantener o no relaciones sexuales. Los segmentos generados exponen simultáneamente las dos alternativas que se producen de acuerdo a las fantasías de cada personaje (Alternativa A, véase las Figuras 41 y 42).



Fig. 41. Hans Canosa. *Conversations with Other Women*.



Fig. 42. Hans Canosa. *Conversations with Other Women*.

Asimismo, los segmentos relacionan la acción que acontece en el momento (presente), con lo que parece ser una situación semejante suscitada años atrás (pasado) entre los protagonistas (Alternativa B, véase la Figura 43). A lo largo de esta secuencia el contraste de ambos sucesos se presenta de manera aleatoria, pues la combinación de las alternativa A y B están determinadas por la intención comunicativa del autor.



Fig. 43. El montaje de la secuencia relaciona las dos situaciones presentadas en el tiempo presente (izq.) y pasado (der.). Hans Canosa. *Conversations with Other Women*.

2.4. LA PANTALLA DIVIDIDA DE HOY EN DÍA

Los 60 y 70 fungieron como la dupla incubadora de películas que popularizaron el uso de la pantalla dividida. Este recurso fue comúnmente aprovechado en filmes que contenían conversaciones telefónicas y es aún empleado para este fin narrativo, a pesar de las populares y notables novedades tecnológicas de la actualidad, las que, además han generado prácticas bastante peculiares en el uso de esta técnica. A continuación se analizarán las innovaciones más notables.

2.4.1. OSS 117: Rio ne répond plus y The Green Hornet

OSS 117: Rio ne Répond Plus (*OSS 117: Perdido en Rio*) de 2009 fue escrita y dirigida por Michel Hazanavicius, mientras que *The Green Hornet*

(*El Avispón Verde*) de 2011 contó con la dirección de Michel Gondry. Ambas comparten sobresalientes secuencias en pantalla dividida.

OSS 117: *Rio ne Répond Plus* está ambientada en el año 1967. Este filme presenta varias escenas compuestas con divisiones de pantalla, sin embargo la secuencia denominada *The Phone Scene* es la más singular. La secuencia inicia cuando el Detective Hubert Bonisseur de La Bath (Jean Dujardin) realiza una llamada telefónica a la Detective Dolorès Koulechov (Louise Monot) para comunicar el destino de su común antagonista. Cuando la llamada concluye, ambos detectives notifican esta información a otros agentes, y estos a otros más, sucesivamente. La pantalla dividida contiene cada una de las conversaciones efectuadas, comienza con las dos segmentaciones principales y a medida que los demás interlocutores son introducidos en la escena se originan los nuevos segmentos respectivos (véase las Figuras 44 y 45).



Fig. 44. Michel Hazanavicius. OSS 117: *Rio ne Répond Plus*.



Fig. 45. Michel Hazanavicius. *OSS 117: Rio ne Répond Plus*.

La secuencia que pertenece a *The Green Hornet* se desarrolla de manera similar a la secuencia antes mencionada. Las segmentaciones de pantalla se generan progresivamente a medida que sus personajes se dirigen en busca de una víctima en común, El Avispón Verde (Seth Rogen), cuyo asesinato ha sido solicitado por Benjamin Chudnofsky (Christoph Waltz) (véase la Figuras 46 y 47). Esta secuencia exterioriza un desarrollo técnico bastante ambicioso del recurso que al mismo tiempo se vincula con el exquisito carácter visual que transmite.



Fig. 46. Michel Gondry. *The Green Hornet*.



Fig. 47. Michel Gondry. *The Green Hornet*.

En ambos casos, la reproducción simultánea de los segmentos produce un breve desconcierto en el espectador que a la vez resulta ser bastante atractivo. Asimismo, esta incertidumbre agudiza su interés, pues él intentará discernir lo que se narra en cada uno de los encuadres. Este es el mismo efecto que se presenta, día a día, en cualquier medio de comunicación, la transmisión constante de información visual se ha convertido en un elemento imprescindible del acto comunicativo.

Por otro lado, el montaje presentado en las secuencias en pantalla dividida de cada una de las películas mencionadas evidencia el cometido narrativo que cada director preestableció. La frecuente aplicación del recurso responde al estado sentimental y/o mental que experimentan los personajes de cada filme.

CAPÍTULO III

DESCUBRIENDO UN ESTILO DE MONTAJE

STEREO es un cortometraje que presenta una división de pantalla cuya segmentación produce dos cuadros de video, cada uno con contenido independiente que se reproduce simultáneamente. Este concepto visual determinó intrínsecamente un estilo de montaje no convencional de construcción cinematográfica.

El guion funciona como el primer corte de *STEREO*. Todas las escenas sugieren una duración y ritmo latente, así como también una visualización gráfica de su respectiva descripción. Debido al carácter visual del cortometraje la escritura de cada una de las secuencias presenta una minuciosidad descriptiva. Esta condición, además de haber respaldado al apartado actoral y técnico, garantizó que el proceso de edición se desarrollara apropiadamente. En las escenas redactadas se sugiere la implícita relación sentimental entre los personajes, mientras que en el montaje esta cualidad adoptó el nombre de 'afinidad'. Esta aparece simbolizada en la construcción de escenas con imágenes específicas que representan aquella relación. Por otra parte, se aplicó el concepto denominado 'consecuencia' debido a que ciertas acciones de cualquiera de los protagonistas producen un efecto en la historia del otro personaje.

El uso de la pantalla dividida presenta acciones de los personajes transcurriendo en un tiempo analógico y en espacios diferentes. Esta simultánea exhibición de encuadres produce una subyacente y voluntaria elección por parte del público. En *STEREO* el montaje determina el protagonismo de cualquiera de estos encuadres mediante la combinación y el ritmo de la yuxtaposición de las respectivas imágenes, sin dejar de lado la composición gráfica que determinará hacia cuál segmento se proyectaría el interés del espectador. De esta manera la combinación total o parcial de cualquiera de estos componentes determina el estilo particular del cortometraje, el mismo que se complementará con otros elementos que se definen a continuación.

3.1.1. Teorías del Montaje

En *STEREO* se aplicaron ciertos elementos del montaje métrico, rítmico y tonal. Estas teorías de montaje se presentan en determinadas escenas que se construyen exclusivamente a partir de la duración de los fragmentos como también de su contenido y de la sensación que se pretende suscitar.

El montaje métrico se aplica en escenas que se construyen de la combinación entre fragmentos de corta y larga duración. Como consecuencia se produce un ritmo rápido y lento respectivamente. Por otro lado, el montaje rítmico considera el contenido del cuadro, mientras que el montaje tonal considera la situación emocional de los personajes durante los momentos más significativos.

La progresiva aplicación de estas teorías proporcionan una atractiva construcción general que constituye una progresiva permutación rítmica, la misma que se combinará con otros considerables elementos pertenecientes al montaje.

3.1.2. Continuidad & Ritmo

En *STEREO* la continuidad es un elemento primordial, pues este atributo le concede la favorable calidad de continuidad absoluta e imperceptible, lo que garantiza la progresión del interés del espectador. Asimismo, el cortometraje se vale de varias elipsis, lo que permite la supresión de información con la permanente atención del público hacia lo que acontece en la reciente situación y/o espacio establecidos.

El ritmo suscitado a lo largo del cortometraje se manifiesta de forma rápida y también pausada, es decir, una progresiva combinación que característicamente corresponde a las teorías del montaje (métrico, rítmico y tonal) que se aplican en cada una de las escenas.

3.1.3. Imagen

STEREO comprende una proporción de pantalla de 2:1 –definida previamente en la fase de preproducción–, es decir, dos cuadros de video adyacentes los cuales respectivamente mantienen una dimensión de 950 x 950 píxeles (véase la Figura 48).

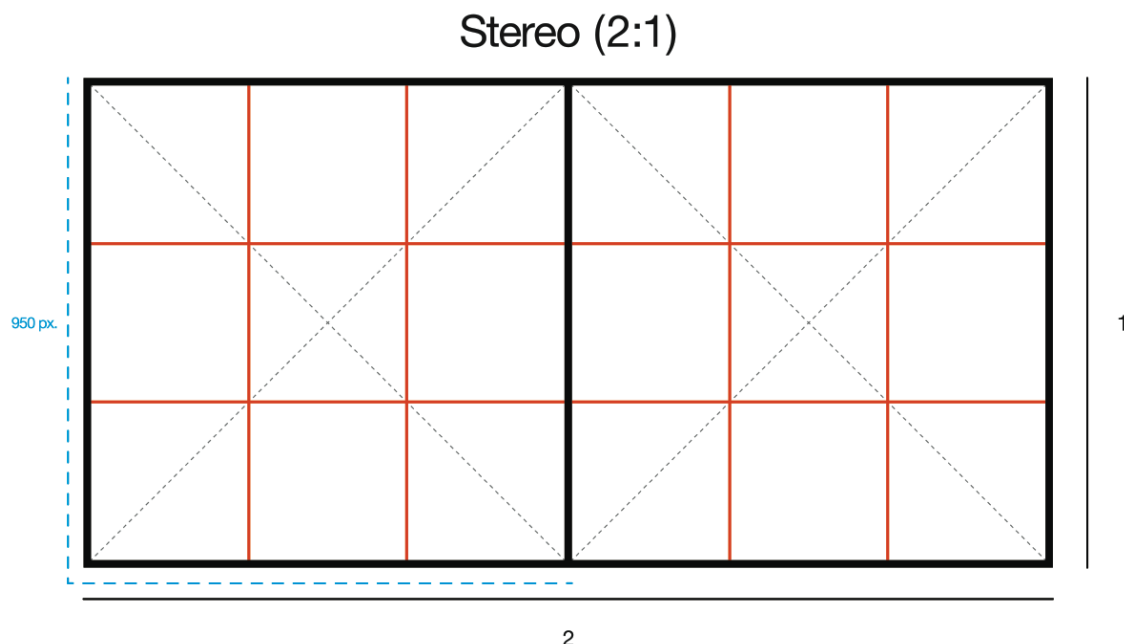


Fig. 48. La distribución de los segmentos en *Stereo*.

Cada uno de los segmentos exhibe su propia guía de cuadrantes fotográficos, los mismos que servirán de patrón para corregir aspectos propios de la imagen (posición, escala y rotación). Estos ajustes fueron ejecutados para acentuar la simetría que esta presente en determinadas escenas afirmando el concepto de *Afinidad*.

3.2. APLICANDO UN ESTILO PARTICULAR

El estilo particular de montaje para *STEREO* se caracteriza por la combinación total o parcial de los elementos descritos previamente. Esta combinación está presente en todas las escenas del cortometraje, las mismas que serán analizadas a continuación.

Andrés (izq.), cada noche, duerme completamente solo, y Valentina (der.) a pesar de acostarse regularmente con desconocidos no ha descubierto al 'indicado' (esto evidencia su estado de soledad). La división de pantalla, sumada a la información proveída sobre el estado emocional de los personajes y ciertos atributos complementarios revelan que ambos podrían, o no, relacionarse sentimentalmente.

3.2.1. Escena 1

La escena está compuesta con un montaje rítmico, ya que la duración de los fragmentos está subordinada a su correspondiente contenido. Esto genera un ritmo pausado que permitirá la adecuada recepción de información debido a la inicial exposición de los segmentos.

La secuencia exhibe la interesante o encantadora semejanza entre Andrés y Valentina por medio de la ejecución sincronizada de sus acciones. Esta característica favorece al concepto de 'afinidad', la misma que está fundamentada con otros elementos como: homología de cortes, encuadres similares y movimientos físicos de cámara sincronizados (panorámicas horizontales) (véase las Figuras 49 y 50).



Fig. 49. Escena 1. Encuadres similares. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. *Stereo*.



Fig. 50. Escena 1. Sincronía de acciones. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. *Stereo*.

3.2.2. Escena 2

En esta escena los segmentos izquierdo y derecho, respectivamente, se componen de un solo plano cuya duración es idéntica en ambos casos, es decir, los fragmentos están subordinados a la aplicación de un montaje métrico, cuyo fundamento es exhibir las situaciones –económicas– de los personajes. Asimismo, cada uno de los planos presentan una simetría precisa que se manifiesta mediante la convergencia de líneas de perspectiva (véase la Figura 51).



Fig. 51. Escena 2. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. Stereo.

3.2.3. Escena 3

En esta escena los segmentos se construyen aplicando un montaje tonal. En ambas situaciones el tono inicial de la escena es diferente al tono final de la misma. Al principio los cortes correspondientes en ambos segmentos no coinciden entre sí. Esto representa la inestabilidad emocional que cada personaje, además de proporcionar una línea escalonada de atención.

Andrés evidencia cierta melancolía al seleccionar los objetos que empeñará, esta nostalgia se acentúa en el momento en que toma su último LP (álbum de vinilo) y lo contempla con detenimiento (véase la Figura 52). Ulteriormente Andrés disfruta por última vez de aquel disco (lo expresa bailando con una de las canciones). Por otro lado, Valentina manifiesta arrepentimiento. Este sentimiento se intensifica cuando el hombre con quien se acostó la noche anterior se acerca a ella y se atreve a tocarla. Valentina inmediatamente responde con malestar, esto se evidencia

con el plato despedazado al final de la escena. En la parte final de la secuencia, la música dictamina los cortes de naturaleza similar que se efectúan en los segmentos izquierdo y derecho. Esto enfatiza la implícita simpatía que existe entre los protagonistas. Asimismo, el contenido de los segmentos se relaciona entre sí (véase la Figura 53).



Fig. 52. Escena 3. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. *Stereo*.



Fig. 53. Escena 3. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. *Stereo*.

3.2.4. Escena 4

Andrés llega a la Tienda Cáceres dispuesto a empeñar sus últimos objetos personales. Valentina espera en el elevador, ella se encamina hacia el mismo lugar (véase la Figura 54).



Fig. 54. Escena 4. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. Stereo.

En el segmento izquierdo se aplica un montaje rítmico. Los fragmentos que constituyen la escena mantienen una duración específica que corresponde a su contenido interpretativo. El segmento derecho presenta un montaje métrico, pues el tiempo de cada fragmento no está sujeto al contenido respectivo. En esta escena el segmento izquierdo conserva mayor protagonismo ya que presenta una mayor cantidad de cortes y consecuentemente un ritmo más activo. Además, en esta secuencia se percibe una correcta aplicación de continuidad.

3.2.5. Escena 5

Andrés está en un restaurante de comida china, mientras Valentina arriba a la Tienda Cáceres. En ambos segmentos se aplica un montaje rítmico, pues ambos detentan una determinada cantidad de cortes por lo que la atención del espectador hacia cualquiera de los segmentos es voluntaria. El atributo 'consecuencia' se presenta en esta escena, específicamente, cuando Valentina encuentra en el mostrador el LP que Andrés había empeñado. El segmento izquierdo exhibe un PPP (primerísimo primer plano) de Andrés, mientras que en el segmento derecho un PPP de Valentina observando el objeto (similar al plano de Andrés en la Esc. 3) (véase las Figuras 52 y 55). Esta configuración de montaje es de suma importancia narrativa, pues, se presentará nuevamente en los planos finales de la secuencia, cuando las acciones que se relatan en el cuadro izquierdo y derecho se encadenan mediante un *jump-cut*⁹ con las acciones de los planos iniciales de la siguiente escena (véase la Figura 56).



Fig. 55. Escena 5. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. Stereo.

9. **Jump-cut:** Un corte que quiebra la continuidad temporal produciendo un salto adelante de una parte de una acción a otra que está obviamente separada de la primera por un intervalo de tiempo (Dancyger, 1999:359)



Fig. 56. Escena 5. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. Stereo.

3.2.6. Escena 6

Esta escena está constituida por tres partes. La primera parte incluye la presentación de dos planos semejantes. Estos presentan una elipsis y la continuidad de acción entre los planos finales de la escena 5. Los segmentos izquierdo y derecho exhiben la acción desde diferentes perspectivas (véase la Figura 57).



Fig. 57. Escena 6. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. Stereo.

La segunda parte comprende la exhibición de un único plano de conjunto (PC) que contiene a los tres personajes (Andrés, Cáceres y Valentina), sin embargo la división de pantalla es totalmente visible. La construcción técnica de los segmentos izquierdo y derecho se efectuó mediante la duplicación y recorte del PC, lo que produjo los dos encuadres con su correspondiente contenido, el mismo que se reproduce de manera totalmente exacta en ambos casos (véase la Figura 58). Esta primera etapa no detenta ningún corte, debido a que la situación que acontece tiene gran importancia narrativa y no debía presentar ninguna alteración filmica.



Fig. 58. Escena 6. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. *Stereo*.

La tercera parte exhibe ya una modificación, la cual se fundamenta narrativamente con el primer contacto visual entre los protagonistas. Esta etapa adopta un montaje rítmico que simboliza la reacción sentimental de los personajes mediante el ritmo acelerado de cortes y la repetida presencia de los protagonistas (véase la Figura 59).



Fig. 59. Escena 6. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. *Stereo*.

3.2.7. Escena 7

La escena inicia exhibiendo dos PPP de Andrés y Valentina, totalmente similares (semejantes a los planos iniciales de la Esc. 1) (véase las Figuras 49 y 60). El primer corte en la escena introduce un PG (plano general) cuya duración dictamina el tiempo total de la escena. Al igual que en la Esc. 6, esta situación detenta un protagonismo narrativo muy significativo. Los personajes comparten el mismo espacio y tiempo, razón por la cual la escena se presenta con mínimas alteraciones de montaje, permitiendo al espectador observar la situación sin ninguna distracción (véase la Figura 61). Esta secuencia contiene un PD (plano detalle) (véase la Figura 62) que encuadra al vaso con agua y la aspirina que Andrés le concede a Valentina debido a su resaca, este gesto es de su agrado.



Fig. 60. Escena 7. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. Stereo.



Fig. 61. Escena 7. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. Stereo.



Fig. 62. Escena 7. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. Stereo.

3.2.8. Escena 8

En una primera fase los segmentos izquierdo y derecho se combinan para componer un solo PG, en el que Valentina descubre que su departamento es contiguo al de Andrés (véase la Figura 63). Valentina abre la puerta de su departamento y en el segmento izquierdo se observa a Andrés (2da fase), quien despierta e inmediatamente se percata de la ausencia de Valentina (véase la Figura 64), como consecuencia saldrá en su búsqueda. Andrés exhibe su desencanto en ambos segmentos (3ra. fase) (véase la Figura 65). Todas estas situaciones están representadas mediante un montaje tonal.



Fig. 63. Escena 7. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. *Stereo*.



Fig. 64. Escena 8. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. *Stereo*.



Fig. 65. Escena 8. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. *Stereo*.

3.2.9. Escena 9

Esta escena se esta compuesta de dos partes. En la primera, el segmento izquierdo exhibe a Andrés totalmente decepcionado, mientras que el segmento derecho no presenta ningún contenido, lo que simboliza la ausencia de Valentina (véase la Figura 66). En esta primera parte se aplica un montaje métrico. La duración del fragmento no esta subordinada al contenido, su visualización es ininterrumpida debido al estado emocional de Andrés.



Fig. 66. Escena 9. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. Stereo.

La segunda parte inicia cuando en el segmento derecho se presenta la reproducción de un LP (véase la Figura 67). Inmediatamente, el tema musical despierta el interés de Andrés, pues se trata del que había escuchado antes de empeñar su LP. Andrés, dubitativo, se levanta en dirección a la música y desaparece de cuadro.



Fig. 67. Escena 9. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. Stereo.

3.2.10. Escena 10

En su primera parte ambos segmentos exhiben diferentes situaciones. El segmento izquierdo presenta a Andrés saliendo de su departamento en dirección a la música y el segmento derecho exhibe a Valentina bailando al ritmo del tema musical (véase la Figura 68). Los cortes se efectúan en base al compás de la música, por lo tanto se adoptó un montaje rítmico.



Fig. 68. Escena 10. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. *Stereo*.

En la segunda parte de la escena los segmentos izquierdo y derecho completan el PG del pasillo (véase Figura 69). En él podemos ver a Andrés caminar hacia la puerta del departamento de Valentina.

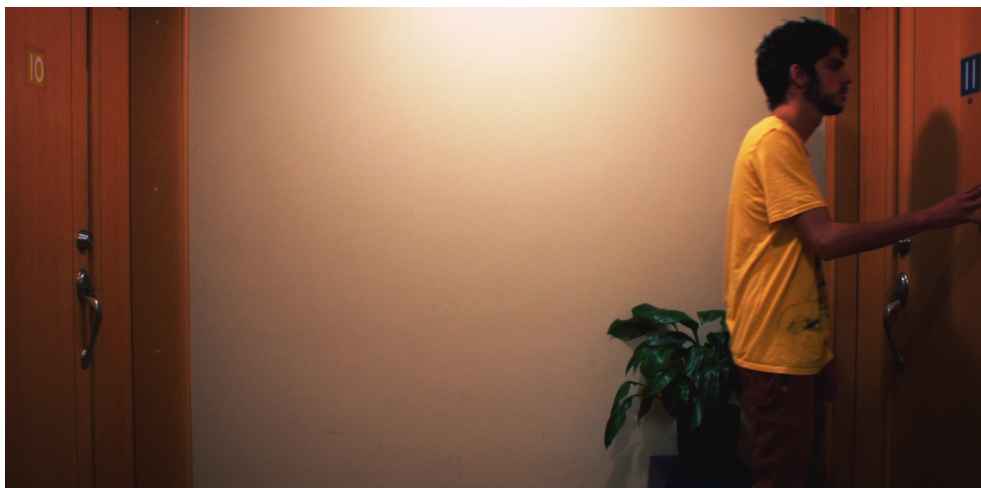


Fig. 69. Escena 10. Leonardo Espinoza. Sebastián Sánchez. *Stereo*.

CONCLUSIONES

Escribir, rodar y editar un cortometraje que se presenta con una pantalla dividida requiere muchas horas de trabajo y de concentración. La realización de *STEREO* estuvo siempre acondicionada a la experimentación. Este atributo nos cautivó, y nos permitió acertar o fallar durante el proceso creativo.

Dentro del corto las segmentaciones proporcionan un aspecto estético de altísimo interés, pero asimismo, una cualidad importante que se fundamenta con el concepto narrativo de la obra, es decir, el recurso visual permite percibir una intención comunicativa y estética en su fondo y forma.

Finalmente, podemos concluir que no existe un reglamento o un compendio de instrucciones relativas al montaje de secuencias en pantalla dividida. No obstante, existe una amplia lista de filmes que, en su mayoría, evidencian su aplicación más frecuente, (simbolizar llamadas telefónicas románticas), a excepción de aquellos que evidencian voluntades creativas de carácter intelectual, contemporáneo o intuitivo. Sin embargo, estas aplicaciones se establecen de acuerdo a ciertos criterios que enriquecen su motivación y lo hacen más comprensible. Estos criterios podrían considerarse 'prototipos a seguir' pues «independientemente de algunos meteoros aislados en la historia del cine, una película sólo produce impacto si las novedades estilísticas que presenta son recuperadas y desarrolladas por otras.» (Villain, 1999:119).

STEREO fue estrenado en noviembre de 2014 en el 4to. Festival de Cine La Orquídea. El público contempló dos grandes segmentos de vídeo durante 14 minutos. Al concluir dicha presentación el público formuló preguntas acerca de la realización del cortometraje. Las inquietudes expresadas versaron sobre la escritura del guión y el proceso de rodaje, contrariamente no se estableció ningún cuestionamiento relacionado con el montaje o edición de *STEREO*. Por lo que, quienes nos aventuramos en la concepción y la realización de este cortometraje, no podemos evitar preguntarnos «¿lo hicimos bien o mal?». Aparentemente esta pregunta tiene ya una respuesta.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ATIENZA, Pau (2013). *Historia y Evolución del Montaje Audiovisual*, España: UOC.

AUMONT, Jacques (1985). *Estética del Cine: Espacio Fílmico, Montaje, Narración, Lenguaje*, España: Paidós Ibérica.

BORDWELL, David (1999). *El Cine de Eisenstein: Teoría y Práctica*, España: Paidós Ibérica.

BIZZOCCHI, Jim (2009). *The Fragmented Frame: The Poetics of the Split-Screen*, Estados Unidos: School of Interactive Arts and Technology "Simon Fraser University".

BLOCK, Bruce (2008). *Narrativa Audiovisual*, España: Omega.

CINE-PHILE.COM (2013). *Woodstock: A Triumph of Film Editing* [Internet]. Recuperado de <http://www.cine-phile.com/woodstock-a-triumph-of-film-editing/>

Critical Commons (s/f). *Montage of Split Screen Sequences from The Thomas Crown Affair* [Internet]. Recuperado de <http://www.criticalcommons.org/Members/ccManager/clips/montage-of-split-screen-sequences-from-the-thomas>

CUERDA, José Luis (2013). *Amanece, Que No Es Poco*, España: Pepitas de Calabaza.

CHANG, Justin (2012). *Edición y Montaje Cinematográficos*, España: Blume.

DANCYGER, Ken (1999). *Técnicas de Edición en Cine y Vídeo*, España: Editorial Gedisa, S.A.

EISENSTEIN, Sergei (1957). *Teoría y Técnica Cinematográficas*, España: Ediciones Riapl.

EISENSTEIN, Sergei (2001). *Hacia Una Teoría del Montaje (Vol. II)*, España: Paidós Ibérica.

FRIEDMAN, Lester (2007). *American Cinema of the 1970s*, Estados Unidos: Rutgers University Press.

GROVE, Elliot (2010). *130 Proyectos de Iniciación al Rodaje de Películas: Del Guión a la Postproducción*, España: Blume.

JURGENSON, Albert (1992). *Práctica del Montaje*, España: Gedisa.

KAGAN, Jeremy (2005). *La Mirada del Director: Entrevistas con Directores de Cine*, España: Plot Ediciones.

HAGENER, Malte (2008). *The Aesthetics of Displays: How the Split Screen Remediate Other Media* [Internet]. Recuperado de <http://refractory.unimelb.edu.au/2008/12/24/the-aesthetics-of-displays-how-the-split-screen-remediate-other-media---malte-hagener/>

HERITAGE, Andrew (2013). *Grandes Películas: 100 Años de Cine*, España: Parragón.

INGRASSIA, Peter Matthew (2009). *The Split-Screen Aesthetic: Connecting Meaning Between Fragmented Frames*, Estados Unidos: Montana State University Press.

LARA, Antonio (2005). *El Cine ha Muerto, Larga Vida al Cine: Pasado, Presente y Futuro de la Postproducción*, España: T&B Editores.

LEDDY, Norene (s/f). *Twenty-Four: Split Screen's Big Comeback*, Estados Unidos.

MACLEOD, Steve (2009). *Postproducción del Blanco y Negro*, España: Blume.

McGRATH, Declan (2002). *Cine: Montaje y Postproducción*, España: Océano.

MORALES, Luis Fernando (s/f). *Sergei Eisenstein: Montaje de Atracciones o Atracciones para el Montaje*, España: Universidad Autónoma de Barcelona.

MOURA, Gabriel (s/f). *Elements of Cinema.com* [Internet]. Recuperado de http://www.elementsofcinema.com/editing/parallel_editing.html

REISZ, Karel & MILLAR, Gavin (2003). *Técnica del Montaje Cinematográfico: Montaje 2*, España: Plot Ediciones.

SANCHEZ-BIOZCA, Vicente (1991). *Teoría del Montaje Cinematográfico*, España: Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

SANCHEZ-BIOZCA, Vicente (1996). *El Montaje Cinematográfico: Teoría y Análisis*, España: Paidós Ibérica.

TARKOVSKY, Andrei (2002). *Esculpir en el Tiempo*, España: RIALP.

THOMPSON, Roy (2001). *Manual de Montaje: Montaje 1*, España: Plot Ediciones.

VILLAIN, Dominique (1994). *El Montaje*, España: Cátedra.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS.

ANDERSON, Paul Thomas (Director). (1997). *Boogie Nights* (Película). Estados Unidos: New Line Cinema.

ANDERSON, Paul Thomas (Director). (2003). *Punch-Drunk Love* (Película). Estados Unidos: Columbia Pictures.

ARONOFSKY, Darren (Director). (2000). *Requiem for a Dream* (Película). Estados Unidos: Artisan Entertainment.

AVARY, Roger (Director). (2002). *The Rules of Attraction* (Película). Estados Unidos: Kingsgate Films.

CANOSA, Hans (Director). (2005). *Conversations with Other Women* (Película). Estados Unidos: Fabrication Films.

CLOONEY, George (Director). (2002). *Confessions of a Dangerous Mind* (Película). Estados Unidos: Miramax Films.

DE PALMA, Brian (Director). (1973). *Sisters* (Película). Estados Unidos: American International.

DE PALMA, Brian (Director). (1976). *Carrie* (Película). Estados Unidos: United Artists.

DONEN, Stanley (Director). (1958). *Indiscreet* (Película). Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

FIGGIS, Mike (Director). (2000). *Timecode* (Película). Estados Unidos: Screen Gems.

FIGGIS, Mike (Director). (-). *Hotel* (Película). Estados Unidos: Screen Gems.



FLEISCHER, Richard (Director). (1968). *The Boston Strangler* (Película). Estados Unidos: Twentieth Century FOX Film Corporation.

FRANKENHEIMER, John (Director). (1966). *Grand Prix* (Película). Estados Unidos: Cherokee Productions.

FREARS, Stephen (Director). (2000). *High Fidelity* (Película). Estados Unidos: Touchstone Pictures.

GALLO, Vincent (Director). (1998). *Buffalo '66* (Película). Estados Unidos: Lions Gate Films.

GANCE, Abel (Director). (1927). *Napoleon* (Película). Estados Unidos:

GONDRY, Michel (Director). (2011). *The Green Hornet* (Película). Estados Unidos: Columbia Pictures.

GORDON, Michael (Director). (1959). *Pillow Talk* (Película). Estados Unidos: Arwin Productions.

JEWISON, Norman (Director). (1968). *The Thomas Crown Affair* (Película). Estados Unidos: The Mirish Corporation.

JONZE, Spike (Director). (2002). *Adaptation* (Película). Estados Unidos: Beverly Detroit.

LEE, Ang (Director). (2009). *Taking Woodstock* (Película). Estados Unidos: Focus Features.

MARSH, James (Director). (2008). *Man on Wire* (Película). Estados Unidos: Discovery Films.

NORTON, Bill (Director). (1979). *More American Graffiti* (Película). Estados Unidos: Lucasfilm.

REINER, Rob (Director). (1989). *When Harry Met Sally...* (Película). Estados Unidos: Castle Rock Entertainment.



SEATON, Geroge & HATHAWAY, Henry (1970). *Airport* (Película). Estados Unidos: Universal Pictures.

SODERBERGH, Steven (Director). (2001). *Ocean's 11* (Película). Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

SODERBERGH, Steven (Director). (2004). *Ocean's 12* (Película). Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

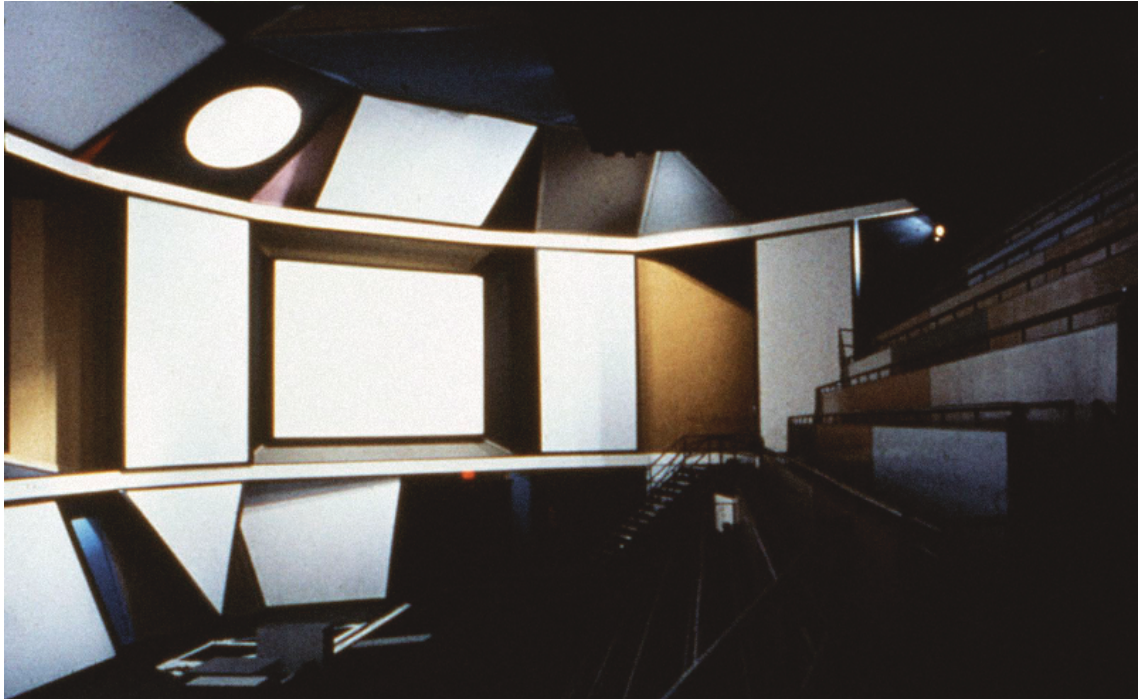
SODERBERGH, Steven (Director). (2007). *Ocean's 13* (Película). Estados Unidos: Warner Bros. Pictures.

WADLEIGH, Michael (Director). (1970). *Woodstock: 3 Days of Peace and Music* (Película). Estados Unidos: Wadleigh-Maurice Films.

WEBB, Marc (Director). (2009). *(500) Days of Summer* (Película). Estados Unidos: FOX Searchlight Pictures

WINTERBOTTOM, Michael (Director). (2002). *24 Hour Party People* (Película). Reino Unido: Revolution Films.

ANEXOS



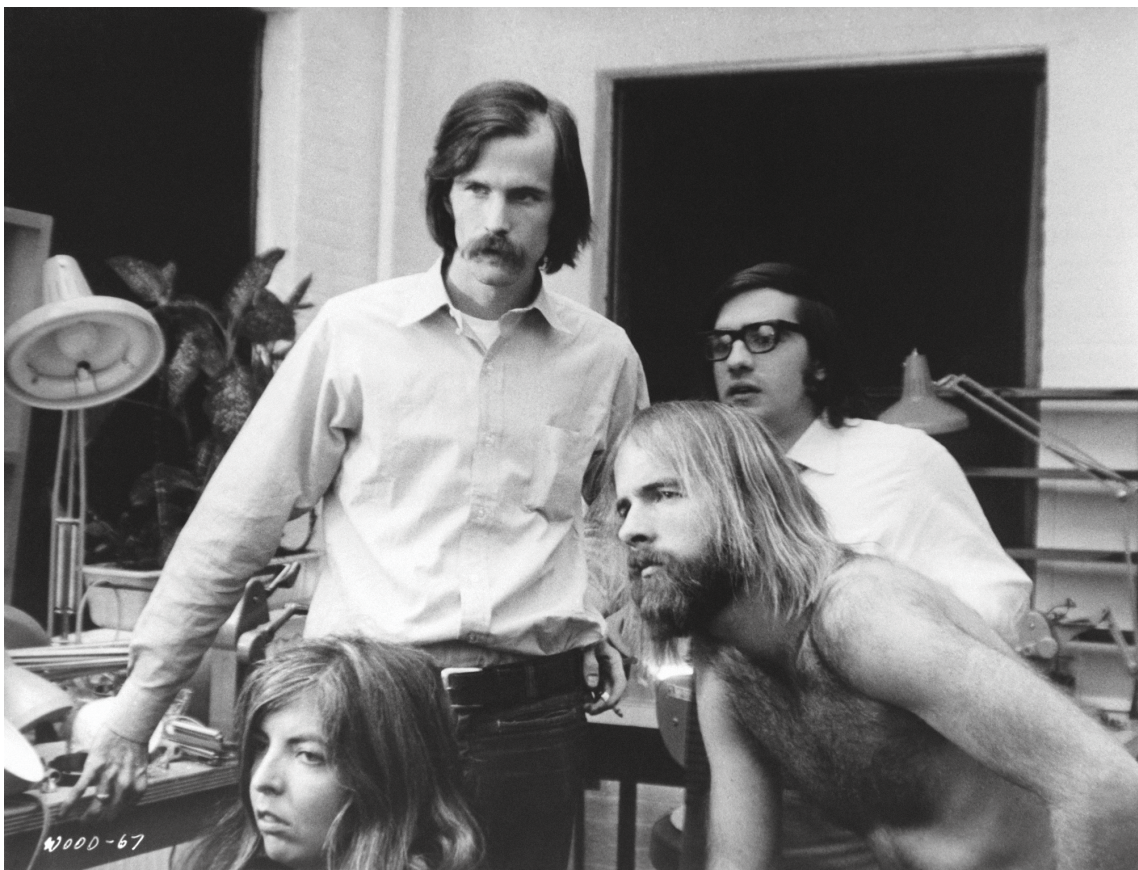
Anexo 1. La distribución de pantallas para la vídeo instalación *Think*.



Anexo 2. La visualización de *Napoleón* mediante la 'Polyvision'.



Anexo 3. Saul Bass.



Anexo 4. Thelma Schoonmaker, Bob Maurice, Michael Wadleigh y Martin Scorsese durante el montaje de *Woodstock*.

Anexo 5. Guión Original

"STEREO"

ESCRITO POR:

LEONARDO ESPINOZA & SEBASTIÁN SÁNCHEZ.

ESC. 1 - HABITACIÓN, DEPARTAMENTO DE ANDRÉS/HABITACIÓN, DEPARTAMENTO DE VALENTINA - INT. - DÍA.

LA PANTALLA ESTÁ VERTICALMENTE DIVIDIDA EN DOS.

1A: "Andrés" (25) duerme en una cama al lado izquierdo de la pantalla. Su cuarto es un desastre, con ropa tirada sobre el piso, envolturas de comida por todas partes, también varios objetos y juguetes.

1B: "Valentina" (25) permanece despierta sobre una cama al lado derecho de la pantalla. Mira fijamente hacia el techo, con sus brazos bajo las cobijas. Su cuarto es muy ordenado. En el velador de Valentina se observa abierto un empaque de preservativo.

1A/1B: Andrés y Valentina escuchan una aspiradora encenderse. Andrés abre los ojos. Ambos levantan su torso y estiran sus brazos. Valentina se percata que no lleva puesta una de las correas de su sostén, inmediatamente coloca la correa en su sitio. Andrés y Valentina entrelazan sus dedos hacia arriba. Mueven su cuello circularmente hacia lados contrarios. Valentina cubre su torso con la cobija. Deslizan sus piernas hacia los respectivos costados de sus camas y asientan sus pies en el piso. Permanecen sentados mirando hacia el frente. Regresan a ver sus camas, detrás de ellos.

1A: Al lado de Andrés, la cama está perfectamente tendida y la almohada completamente blanca. Andrés mira sus zapatos viejos y sucios.

1B: Al lado de Valentina, Mono permanece boca abajo en la cama con sus nalgas destapadas, ronca. Mono gira su cuerpo hacia Valentina, obligándola a levantarse.



1A/1B: Andrés y Valentina se levantan y se dirigen al lado opuesto de sus respectivas habitaciones.

1A: Andrés levanta la tapa de un cesto de ropa sucia y toma una camiseta y un pantalón. Los arroja hacia la cama.

1B: Valentina abre la puerta de su guardarropa y toma una bata con la cual cubre su cuerpo. Se agacha para recoger la ropa de Mono y con fuerza se la arroja en su cara. Mono despierta inmediatamente.

1A/1B: Andrés y Valentina se dirigen a sus respectivos baños.

ESC. 2 - BAÑO, DEPARTAMENTO DE ANDRÉS/BAÑO, DEPARTAMENTO DE VALENTINA - INT. - DÍA.

2A: Andrés abre y cierra la llave de agua repetidas veces, con la ilusión de recibir agua. Después de varios intentos renuncia y se dirige hacia el escusado. Andrés toma asiento en el escusado y piensa durante unos segundos. Gira su rostro hacia la taza. La mira. Se acerca, pero lo duda y ahora mira hacia el tanque de agua de la taza de baño. Levanta la tapa. Con sus manos llenas de agua se refriega el rostro y con una toalla seca su cara.

2B: Valentina se baña dentro de la ducha, con la cortina cerrada.

ESC. 3 - SALA, DEPARTAMENTO DE ANDRÉS/COCINA, DEPARTAMENTO DE VALENTINA - INT. - DÍA.

3A: Andrés observa un carrito de supermercado frente a él, junto a éste está una mesa llena de objetos (un bonsái muerto, un reloj de cadena, libros y otros objetos más).

3B: Valentina, sentada, tiene un plato de granola sobre una mesa muy organizada y limpia. Come cucharadas de granola con yogurt de manera lenta.

3A: Andrés toma dos libros y los coloca dentro del carrito. Andrés regresa su mirada hacia atrás y mira un afiche pegado en la pared. Se acerca a ésta y desprende el póster de la pared con cuidado, lo enrolla y guarda dentro del carrito.

3B: Por detrás de Valentina, Mono camina hacia la puerta mientras abrocha el último botón de su camisa. Abre la puerta y sale del departamento. Valentina continúa comiendo sin tomarlo en cuenta.



3A: Andrés observa hacia su estante, en el cual hay un único disco de vinilo.

3B: Valentina toma una tostada y esparce una cantidad de mermelada sobre ella.

3A: Andrés se acerca al estante y toma el disco. Limpia la carátula con la manga de su casaca. Lo observa con detenimiento durante un largo tiempo y lentamente extrae el disco del sobre, sosteniendo su mirada sobre éste.

3B: Valentina termina de comer, toma una servilleta y suavemente limpia su boca. Levanta los trastes y se dirige hacia el lavador.

CORTE A.

3A: Andrés levanta la tapa de su tornamesa y coloca el disco.

3B: Valentina riega un chorro de jabón líquido sobre el plato.

3A: Andrés toma la aguja de la tornamesa e inmediatamente el plato comienza a girar.

3B: Valentina toma una esponja y la mueve en formas circulares sobre el plato. Lo deja lleno de burbujas de jabón.

3A: Andrés coloca la aguja sobre el disco. Escucha la interferencia que genera la tornamesa. Tras unos segundos se reproduce un tema musical.

3B: Valentina enjuaga su plato y lo seca con un paño azul, girándolo en círculos. Escucha música que proviene de un departamento continuo.

CORTE B.

3A: Se enciende una luz de escenario. Andrés baila de una manera algo torpe al ritmo de un tema musical. La música cesa y el cuarto oscurece. Andrés detiene su baile. Desconecta la tornamesa y la coloca encima del carrito.

3B: Valentina, de espaldas, lava y seca los platos en su lavador. Valentina rompe el plato.

ESC. 4 - TIENDA DE EMPEÑO "CÁCERES"/PASILLO DE EDIFICIO - INT/EXT. - DÍA.

4A: Observamos por fuera una tienda de empeño. Sobre esta hay un letrero: "TIENDA DE EMPEÑO: CÁCERES".

4B: Valentina llega hasta la puerta de un ascensor. Presiona el botón del mismo y espera a que la puerta se abra, observa con atención la aspiradora del conserje. La puerta abre y ella ingresa.

4A: Andrés ingresa en cuadro empujando su carrito de supermercado, camina hasta la puerta de la tienda y la abre empujando con su hombro y espalda, ingresa.

ESC. 5 - TIENDA DE EMPEÑO "CÁCERES" - INT/EXT. - DÍA.

En la pantalla derecha observamos por fuera la "TIENDA DE EMPEÑO: CÁCERES". En la izquierda estamos dentro de la tienda.

5A: El dueño de la tienda, "Cáceres", revisa el contenido del carrito. Toma la tornamesa, el afiche y el bonsái. Mira a Andrés. Vuelve a mirar el afiche y lo asienta a un costado sobre la vitrina. Toma también el reloj de cadena y algunos libros. Cáceres observa detenidamente el disco de vinilo que Andrés lleva bajo el brazo. Con su dedo insinúa que se lo entregue. Andrés mira a Cáceres y viceversa. Andrés mira su disco, mantiene su vista en él mientras se lo entrega a Cáceres. Cáceres le extiende un billete de diez dólares y un cupón de cerveza gratis en el bar "La Cueva de los Tallos".

5B: Valentina, por fuera de la tienda ingresa en cuadro y se dirige hacia la puerta.

5A: Andrés mira el billete y el cupón que Cáceres le extiende con su mano. Luego mira a Cáceres a los ojos. Andrés toma el billete y el cupón.

5B: Valentina, fuera de la tienda, se detiene y se agacha para amarrar sus cordones. Nuevamente se incorpora y se acerca a la puerta, la abre y Andrés, ensimismado, analiza con atención el cupón. Valentina mira a Andrés mientras se aleja, aún ensimismado. Valentina ingresa a la tienda.



ESC. 6 - TIENDA DE EMPEÑO CÁCERES/SALA, DEPARTAMENTO DE ANDRÉS - INT. - DÍA.

6A: Se observa una puerta con decoraciones orientales. Andrés entra en cuadro y camina hacia la puerta, la abre e ingresa.

6B: Valentina revisa los discos de vinilo, pasándolos uno a uno con su dedo y se detiene para observar uno que llama su atención. Lo toma con ambas manos y lo contempla por unos segundos.

6A: Andrés, sentado, tiene frente a él un plato de tallarín especial, sobre una mesa con mantel rojo y caracteres mandarines. Enrolla sus tallarines con un tenedor y los succiona cuando se quedan colgados fuera de su boca. Toma una masa de *won ton* y sobre ésta esparce una capa de salsa agridulce. Un mesero camina por detrás de él, se acerca, toma el billete que Andrés ha dejado sobre la mesa y le devuelve el cupón que estaba adherido al mismo billete. Andrés mira el cupón.

6B: Valentina extiende un billete de diez dólares hacia Cáceres. Cáceres se niega, moviendo su cabeza de lado a lado. Valentina extiende dos billetes de diez dólares hacia Cáceres. Cáceres le extiende una funda a Valentina con el disco y varios libros dentro, junto con un cupón de cerveza gratis en el bar "La Cueva de los Tallos". Valentina mira el cupón.

ESC. 7 - BAR "LA CUEVA DE LOS TALLOS" - INT. - NOCHE.

La mano del tendero del bar retira dos cupones.

Valentina permanece sentada frente a la barra del bar, al lado izquierdo de Cáceres. Tiene junto a ella un vaso lleno de cerveza y dos botellas vacías.

Andrés está sentado al lado derecho de Cáceres, quien come nachos y toma cerveza, regando algunas gotas de queso *cheddar* sobre su camisa, mientras mira a Andrés. Valentina mira a Cáceres, cierra los ojos y se aleja lentamente arrastrando su silla. Andrés señala hacia un pozuelo de maní frente a Valentina. Cáceres extiende su brazo arrastrándolo hacia Andrés. Valentina mira su botella de cerveza y su vaso. Toma la botella.

Andrés agradece a Cáceres afirmando con su cabeza. Toma con su mano un puñado de maní y lo come uno por uno. Cáceres toma cerveza directamente del pico de su botella. Valentina lo mira y lentamente acerca el pico de botella a su boca.

Andrés pide una cerveza, voltea y mira a la gente en la parte posterior del bar. Vuelve hacia la barra, mira su cerveza y un vaso. Valentina, dudosa, toma rápidamente el contenido de su botella. La asienta y rebosa abundante espuma.

Andrés toma su cerveza y la vierte en el vaso. La espuma rebosa levemente. Andrés toma una servilleta y limpia los bordes del vaso quitando el exceso de espuma. Valentina toma una servilleta y observa la cerveza regada sobre la barra. Asienta la servilleta al lado y no limpia la cerveza, contemplando el charco y la botella.

Cáceres observa un montón de queso cheddar regado sobre su camisa, se levanta y sale de cuadro. Valentina mira a Cáceres cuando se levanta y observa a Andrés al otro lado. Valentina vuelve a mirar hacia el frente. Mira su cerveza, y la termina de un solo golpe. Vuelve a mirar a Andrés, quien disimuladamente la mira también e instantáneamente regresa su mirada al frente. Valentina lo mira sonriendo. Andrés también la mira. Cáceres regresa y se sienta en medio de los dos.

Cáceres:

¡Nachooooooooooooos!

ESC. 8 - HABITACIÓN DE ANDRÉS - INT. - DÍA.

8A: Andrés permanece dormido.

8B: Valentina permanece dormida con sus hombros bajo las cobijas. Suenan el motor de una aspiradora. Valentina se despierta tranquilamente. Levanta su torso lentamente, estira sus brazos y se sorprende al notar que aún está vestida y que Andrés duerme junto a ella, también vestido.

LA DIVISIÓN DE PANTALLA DESAPARECE.

Valentina desliza sus piernas hacia el costado derecho de la cama y las asienta en el piso. Mira hacia el velador y contempla un vaso de agua junto a una aspirina. La coloca en el agua y toma el líquido. Deja el vaso en el velador y se levanta. Recoge sus zapatos y cartera del piso. Sale de la habitación.

Andrés escucha la puerta cerrarse y despierta. Levanta su torso y busca a Valentina en la habitación.

Andrés observa que el otro lado de su cama está completamente destendida y también que el vaso está vacío.

ESC. 9 - PASILLO DE EDIFICIO - INT. - DÍA.

Valentina sale del departamento de Andrés y se asombra al observar la aspiradora del conserje situada en el piso. Observa la puerta del departamento de Andrés y luego con detenimiento mira la puerta de su departamento. Se acerca a ésta y cierra la puerta.

LA LÍNEA DIVISORIA VUELVE A APARECER.

Andrés, segundos después, abre la puerta de su departamento y con su mirada busca a Valentina en el pasillo. Vuelve a ingresar.

ESC. 10 - HABITACIÓN, DEPARTAMENTO DE ANDRÉS/SALA DEPARTAMENTO VALENTINA - INT. - DÍA.

10A: Andrés ingresa a cuadro, toma asiento en el borde frontal de su cama y mira fijamente hacia un punto cualquiera frente a él. Escucha un tema musical que proviene desde un departamento. Levanta su cabeza en dirección al sonido.

10B: Está encendida una luz de escenario. Una tornamesa reproduce un disco de vinilo. Valentina baila al ritmo del tema musical.

ESC. 11 - PASILLO DE EDIFICIO - INT. - DÍA.

Andrés sale de su departamento. Se detiene un instante, observa la puerta del departamento de en frente, mientras escucha el tema musical. Después de un momento Andrés camina hacia la puerta (*LA LÍNEA DIVISORIA DESAPARECE*), abre ésta y observa a alguien dentro. Ingresa.